revue internationale du cinéma

Quatrième Année 1952 *Numéro* 14

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.)

8, rue de l'Orme, Bruxelles 4, Belgique

REDACTION

André RUSZKOWSKI

129, rue du Fg Saint-Honoré

PARIS-8e (France)

ADMINISTRATION ET PUBLICITE

Claude MICHEL

9, avenue d'Orsay - PARIS-7e

C. C. P. PARIS 8673-39

COMITE DE REDACTION

Jean BERNARD (Président de l'O.C.I.C.); John A.V. BURKE (Grande-Bretagne); Alois FUNK (Allemagne); Léo LUNDERS (Belgique); Pierre GREGOIRE (Luxembourg); Charles REINERT (Suisse).

CORRESPONDANTS REDACTIONNELS PERMANENTS

H. BARCELOS, critique de « Diario de Noticias » (Brésil); R. P. BARNOLA, cons. ecclésiastique de la Comm. catholique du cinéma (Venezuela); P. BERETCHE GUTIERREZ (Uruguay); F.X. BOSCH, Sophia University (Japon); J.A.V. BURKE, Secrétaire général du Catholic Film Institute (Grande-Bretagne); J.M. CEBOLLADA, critique à « Ecclesia » (Espagne); F.EL MAZZAOUI, critique ciném. (Egypte); M. ERTENSORO, critique de « Ultimas Noticias » (Bolivie); M. FERNANDEZ, correspondant pour l'étranger du « Centro Catolico de Orientacion Cinematografica » (Cuba); R.P. GAGNE (Indochine); L. GESEK, rédacteur en chef de « Filmkunst » (Autriche); J. GIRALDEAU, critique cinématographique (Canada); P. GREGOIRE, rédacteur cinématographique du « Luxemburger Wort » (Grand-Duché de Luxembourg); P. KAULEN, cinéaste (Chili); A. KOCHS, directeur de « Bild und Filmarbeit » (Allemagne); Rev. LASPINA, directeur de la sect. cinéma du Catholic Institute (Malte); V. LEAL, rédacteur à « Radio-Renascença » (Portugal); J. LOPEZ HENAO, correspondant de « Noticias Catolicas » (Colombie); Leo LUNDERS, directeur de la « Docip » (Belgique); A. MARTINEZ (Paraguay); W. H. MOORING, rédacteur ciném. de « The Tidings » (U.S.A.); L. O'LAOGHAIRE, journaliste, réalisateur de films (Irlande); Miss J. O'NEILL, critique ciném. au « Sunday Telegraph » (Australie); J. S. PEREIRA, New Premier Films (Inde); M. PEREZ PALACIO, directeur de l'Ecole de Journalisme (Pérou); Dr. J.M.L. PETERS, directeur du Landelijk K.F.A. Bureau (Pays-Bas); J. POTENZE, critique au «Criterio» (Argentine); T.M. PRYOR, critique au «New York Times» (USA); B. RASMUSSEN, publiciste ciném. (Danemark); P. REGNOLI, critique ciném. de « l'Osservatore Romano » (Cité du Vatican); J.C. REID, président du New Zealand Film Institute (Nouvelle-Zélande); Ch. REINERT, directeur du « Filmberater » (Suisse); J. L. TALLENAY, rédacteur en chef de « Radio-Cinéma » (France); V. W. TURNER, Hon. Org. Manager, Film Division C.F.J.V., (Union Sud-Africaine); A. UNGURIAN (Jordanie); J. URARTE, directeur de la « Prensa Catolica » (Equateur); M. VERDONE, prof. au Centro Sperimentale Cinematografico (Italie).

REPRESENTANTS NATIONAUX

ALLEMAGNE : Paulinus Verlag, Fleischstrasse 64-65, Trier.
ARGENTINE : Secrét. Gén. de C.I.N.E., Av. Alvear 1402, Buenos Aires.
AUSTRALIE : Catholic Film Centre, Box 380, Sidney.
BELGIQUE : C.C.A.C., 10, rue de l'Orme, Bruxelles, 4, C.C.P. 7563.72.
CANADA : Service des Abonnements Benoit Baril, 4234 rue De Laroche, Montréal 34, Qué.
CHILI : Editorial Difusion, S. A. Calle Teatinos 556, Santiago de Chile.
CUBA : Centro Catolico de Orientacion Cinematografica, Apartado 1935, La Habana.
EGYPTE : C.C.E.C., 24, Boulevard Saad Zaghloul, Alexandrie.
ESPAGNE : Secretariado de Espectaculos de la Junta Tecnica Nacional de la Accion Catolica Espanola, 5 Cuesta Santo Domingo, Madrid.
ETATS-UNIS : Catechetical Guild, 147 East 5th, St. Paul 1, Minnesota.
FRANCE : LIBRAIRIE DE LA FONTAINE, 13, Rue de Medicis, Paris-6e. C.C.P. Paris 2864-64.
GRANDE-BRETAGNE : C.F.I., 157, Victoria Street, London S.W. 1.
IRLANDE : S. O'Sullivan, 29, Dame Street, Dublin.
ITALIE : C. E. G. I., Via di S. Costanza 24/7. C.C.P. Rome N° 1/26967.
LUXEMBOURG : N. GREGOIRE, 6, rue Jean-Origer, Luxembourg, C.C.P. 14087.
MALTE : Film Section, Catholic Institute, Palazzo Carafa, Valletta.
PAYS-BAS : Katholieke Filmactie, Landelijk Bureau, Prinsengracht 656, Amsterdam, C.
SUISSE : Christiana-Verlag, Arnold Guillet, Birchstrasse 654, Zürich 52, Postcheck VIII-26630. Tél. (051) 462778.
URUGUAY : J. A. Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

★

Pour tous les pays non mentionnés, s'adresser au Centre National d'Action Cinématographique Catholique ou directement à l'Administration de la Revue Internationale du Cinéma à Paris.

ABONNEMENTS ANNUELS (4 Numéros)

Grande-Bretagne, Irlande et les Dominions : 1 Livre (Un No, 5 Sh.); Etats-Unis, Canada : 4 Dol. (Un No. 1 Dol.); Suisse 16 Fr. s. (Un n°, 4,50 Fr. S.); Pays du « Benelux » : 175 Fr. b. (Un N°, 50 Fr. b.); France 1.200 Fr. f. (Un N°, 350 Fr. f.). Pour tous les autres pays, un prix en monnaie nationale est fixé par accord entre l'Administration Générale et le Représentant chargé de la centralisation et de la transmission des souscriptions dans chaque pays.

Administration Générale : Mlle Yvonne de Hemptinne, Secrétaire Générale de l'O.C.I.C.

Nous vous prions de noter le changement d'adresse de l'Administration transférée : 9, Avenue d'Orsay, Paris-7e

SOMMAIRE

✳

REGARDS SUR LE CINEMA JAPONAIS

— Regards sur le Cinéma Japonais 10

— Gloires et déboires du cinéma japonais ..... *M. Chevallier* 11
Représentant au Japon du Syndicat des Producteur français.

— Comment le cinéma japonais a frayé sa voie ..... *Iwao Mori* 15

oshita 18

..... 21

..... 25

Nagata 29

..... 33

..... 38

Kuroda 40

wakita 44

ayashi 49

s Ford 51

Yvoire 55

erdone 60

LA REVUE
INTERNATIONALE
DU CINÉMA

vous présente
ses meilleurs voeux pour l'Année 1953
et vous remercie de votre fidélité
ainsi que de tout ce que vous pourrez faire
pour augmenter son rayonnement.

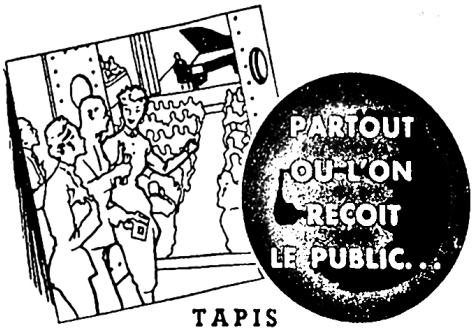
TRIBUNE LIBRE AUTOUR DE « JEUX INTERDITS ».

— 1 - *Jeux interdits* et le sujet au cinéma ..... *Stanislas Fumet* 65

— 2 - *Jeux interdits*, film témoignage et film témoin ..... *R-M. Arlaud* 68
Critique cinématographique de « Combat ».

✳

CINEMA ET EDUCATION ..... *Amédée Ayffre* 70



TAPIS

BULGOMME

Le Tapis Bulgomme est composé de trois éléments étroitement associés :

1° Une surface d'usure en caoutchouc compact très résistante et parfaitement lisse ;

2° Une semelle cellulaire, constituée par un matelas de bulles d'air enrobées dans la gomme ;

3° A l'intérieur, une armature textile intermédiaire imprégnée de caoutchouc compressé rendant l'ensemble indéformable et inextensible.

MAXIMUM DE SILENCE

Grâce à sa semelle cellulaire, le tapis Bulgomme est insonore. Il étouffe le bruit des pas et empêche la propagation des vibrations sonores.

Quand une salle est revêtue de Bulgomme, cette salle et sa voisine du dessous sont phoniquement isolées entre elles. Lorsque les marches d'un escalier sont recouvertes de Bulgomme, le bruit de la montée et de la descente n'est pas transmis dans les salles voisines.

MINIMUM D'ENTRETIEN

1. Caoutchouc compact
2. Armature textile
3. Caoutchouc cellulaire

La surface du tapis Bulgomme, étant parfaitement lisse, ne présente aucune aspérité. Chaque lé est soudé aux voisins. Il n'y a pas de rainure, pas d'interstice, donc pas de place pour les nids à poussière, ni pour les infiltrations d'eau.

L'entretien du Bulgomme est aussi facile que celui d'un carrelage : eau savonneuse et serpillière.

Le gain de temps est particulièrement précieux dans les locaux où l'on dispose de délais réduits pour le nettoyage. Quant à l'économie d'argent, rappelons qu'avec le Bulgomme, il n'y a ni dépose, ni repose, ni battage, ni dépoussiérage.

AGRÉMENT TOTAL

Le Tapis Bulgomme a été conçu pour durer et résister à un service intensif. L'effet d'usure est d'autant moindre que le tapis cède sous le pas du marcheur, sans frottement. La pression exercée est répartie sur toute la surface de la chaussure au lieu d'être localisée à quelques points de contact, comme c'est le cas pour un revêtement dur. La fatigue est beaucoup mieux répartie.

Quant à l'aspect, sa gamme de coloris unis, marbrés ou en damiers, ouvre des possibilités extrêmement variées aux décorateurs soucieux d'élégance et de modernisme.

Documentez-vous sans engagement

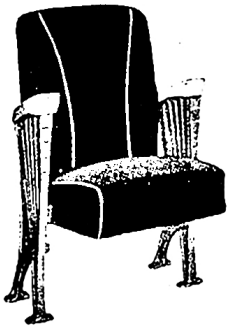
Sur demande, échantillons et documentation illustrée n° 17

Ets PENNEL & FLIPO

143, Rue de Constantine — ROUBAIX

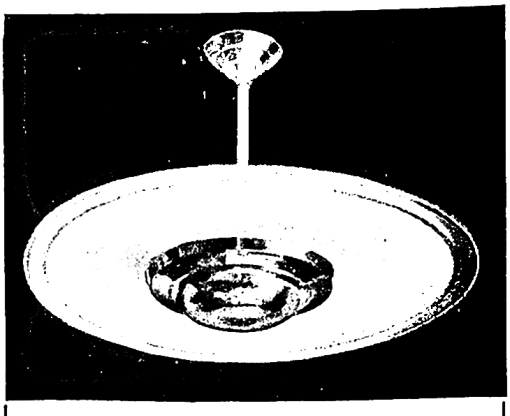
Agences : PARIS, 26 Boul. Voltaire (11e) - Tél. VOL. 02-96
LAUSANNE, 46, rue du Pré-du-Marché - Tél. 24 67-25

CANOINE



21, RUE DU CHATEAU, 21
BAGNOLET (Seine)
Tél. : AVRON 08-85

FAUTEUILS POUR SALLES DE SPECTACLE



LUMINAIRE FLUORESCENT

LE PLANÉTAIRE

(Système breveté S. G. D. G.)

Appareil élégant, qualité de lumière incomparable, consommation réduite (90 watts pour 3.600 lumens). Allumage instantané. Lampe fluorescente bi-torique "FLUOLUX" garantie 2 ans. Pose facile. Très longue durée.

COMPAGNIE DES TUBES FLUORESCENTS

Toutes installations de fluorescence

(à cathodes chaudes et à cathodes froides)

7, RUE DES FRÈRES CHAPELLE A VANVES (SEINE)

TÉL. : MIC. 10-08 ET 13-85

GAUMONT DISTRIBUTION

lance sur les écrans du monde entier

LA NOUVELLE EDITION

Présentée au Festival International de Venise 1952

La Passion de Jeanne d'Arc

DE

CARL TH. DREYER

Scénario : JOSEPH DELTEIL — Images : RUDOLPH MATÉ

Commentaire musical réalisé avec la PASSIO D. N. JESU CHRISTI SECUNDUM JOANNEM, de SCARLATTI et des œuvres de ALBINONI, GEMIANANI, VIVALDI, J. S. BACH sous la direction de JEAN WITOLD (" SINFONIA ")
(Version sonore réalisée pour GAUMONT ACTUALITÉ par LO DUCA)

INTERPRÉTATION

FALCONETTI (Jeanne), SILVAIN (Cauchon), ANTONIN ARTAUD (Massieu), MICHEL SIMON, MAURICE SCHUTZ, etc...

...Dreyer accomplit magistralement sa tâche qui consiste à nous faire lire toute une tragédie sur les seuls visages des acteurs, observés avec une impitoyable acuité, surpris dans un étonnant relief, animés par le feu surhumain...

Louis Chauvet - Le Figaro.

Jeanne d'Arc imite un document d'une époque où le reportage n'existait pas... ces personnes stupéfaites, incapables de quitter leur fauteuil. Une seule fois un film m'avait remué à ce point : le Potemkine.

Jean Cocteau.

Quelle leçon de cinéma, d'abord, mais plus généralement, quelle beauté !
Ce chef-d'œuvre est restitué au public dans son brillant, dans tout son éclat original.

André Bazin - Le Parisien Libéré.

...un des films les plus émouvants, les plus effrayants aussi, qui ait jamais couvert l'écran. Il est d'une grandeur imposante.

Louis Dulac - La Vie Catholique.

Dreyer a atteint dans cette œuvre à des sommets de puissance et d'émotion inégalée au cinéma.

Jacques Feyder.

Ce film admirable, Ingrid Bergman vient de le voir et « jamais, nous dit-elle, je n'aurais accepté de tourner celui de Fleming si l'occasion s'en était présentée plus tard ».

Henry Magnan - Le Monde.

La réalisation de ce film, à la hauteur de son grand sujet, en fait une des plus belles réussites cinématographiques.
...l'étude de tous les visages est d'une exactitude psychologique, d'une puissance tragique absolument prodigieuse.

Pol Gaillard - L'Humanité.

Ce film demeure le classique entre les classiques et porte en filigrane un vers qui est une clé et un motif : Jeanne au-dessus de Jeanne ! Flamme au-dessus de la flamme !

Lo Duca - Les Cahiers du Cinéma.

C'est un des plus magnifiques, et probablement le plus magnifique effort que le cinéma ait enregistré à ce jour.

Abel Gance.

GAUMONT ACTUALITÉS - GAUMONT DISTRIBUTION - PARIS

UNITALIA FILM

UNION NATIONALE POUR LA DIFFUSION DU FILM ITALIEN A L'ÉTRANGER

ROME : VIA SISTINA, 91 — PARIS : 78, CHAMPS-ÉLYSÉES

Présence du Cinéma italien

FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE

« Bellissima »
« Guardie e Ladri »

et, hors concours :

« Cameriera, bella presenza offresi »
« Il cammino della speranza »
« Ultimo incontro »

FESTIVAL DE L'INDE

(Bombai, Calcutta, Madras, Delhi) :

« Cielo sulla palude »
« Cristo proibito »
« Il Cammino della speranza »
« Miracolo a Milano »
« Napoli Milionaria »
« Non c'é pace fra gli ulivi »
« Ladri di biciclette »
« Roma, città aperta »
« Gli inesorabili »

FESTIVAL DE CANNES

« Il cappotto »
« Due soldi di speranza »
« Guardie e Ladri »
« Umberto D. »

FESTIVAL DE BERLIN

« Bellissima »
« Miracolo a Milano »
« Moglie per una notte »
« Sensualità »
« Tre storie proibite »
« Il cappotto »
« Le ragazze di Piazza di Spagna »

FESTIVAL DE LOCARNO

« Buongiorno Elefante »
« Anna »
« Processo alla città »
« Roma ore 11 »
« Il cappotto »
« Don Camillo »
« Tre storie proibite »

SEMAINE DU FILM ITALIEN : Londres

« Bellissima »
« Cammino della speranza »
« Il Cappotto »
« Due soldi di speranza »
« Miracolo a Milano »
« Moglie per una notte »
« Le ragazze di Piazza di Spagna »

SEMAINE DU FILM ITALIEN : Knokke le Zoute

« Anna »
« Bellissima »
« La città si difende »
« Core ingrato »
« Guardie e Ladri »
« Il Cappotto »
« Le avventure di Mandrin »
« Due soldi di speranza »
« Le ragazze di Piazza di Spagna »

SEMAINE DU FILM ITALIEN : New York

« Il Cappotto »
« Altri Tempi »
« Umberto D »
« Anna »
« Don Camillo »
« Europa 51 »
« Le ragazze di Piazza di Spagna »

SEMAINE DU FILM ITALIEN : Lausanne

« Umberto D »
« Gli uomini non guardano il cielo »
« Ragazze di Piazza di Spagna »
« Bellissima »
« Il Cappotto »
« Altri tempi »
« Due Soldi di Speranza »

"L'APPEL du DESTIN"

JEAN MARAIS

ROBERTO BENZI

UN FILM DE CLASSE INTERNATIONALE DANS LES PRODIGIEUX DECORS NATURELS DE ROME, VENISE, PARIS.
UNE ŒUVRE D'UNE HAUTE TENUE MORALE ET ARTISTIQUE, UNE PUISSANTE INTERPRETATION.
UNE COPRODUCTION MIRAMAR (6, RUE LINCOLN - PARIS) — CINE SELECTION, 17 RUE MARIGNAN - PARIS

ETABLISSEMENTS BERTRAND FAURE

SOCIÉTÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 225 MILLIONS

20, RUE HOCHE

PUTEAUX (Seine)

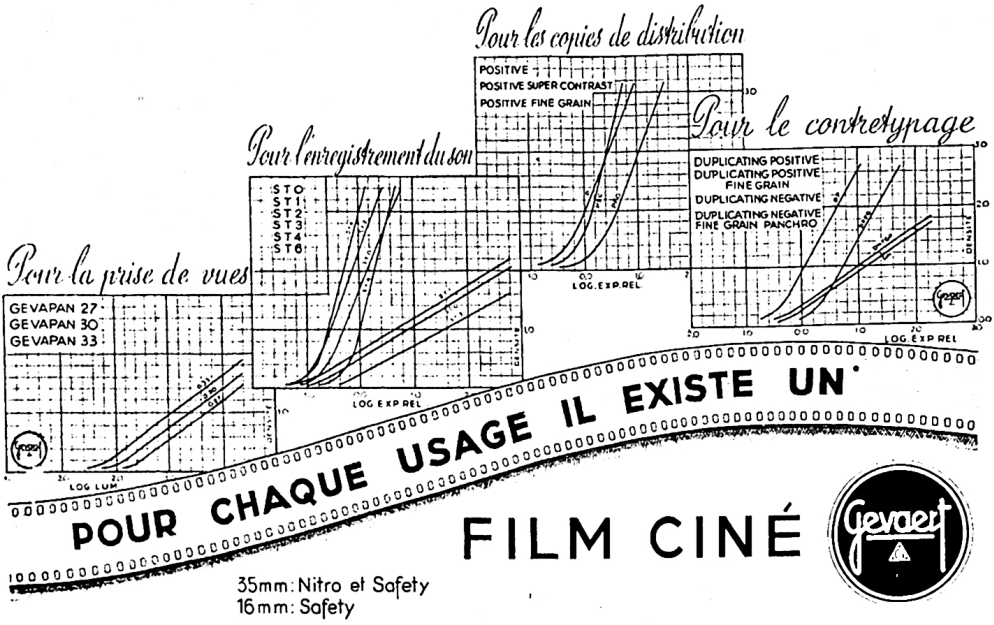
Téléph. : LONgchamp 32-32 (6 lignes groupées)
Télégr. : BERFAURE-PUTEAUX

MAISON FONDÉE EN 1914

★

Tous nos sièges à RESSORTS
sont munis de la célèbre
carcasse "Epeda"

QUALITÉ D'ABORD



LA PLUS IMPORTANTE MANUFACTURE FRANÇAISE
DE SIÈGES POUR SALLES DE SPECTACLES

CINÉ-SIÈGES

45, Rue Henri-Barbusse, AUBERVILLIERS - Tél. : FLA. 01-08

vous offre la gamme la plus complète de fauteuils et strapontins

parmi lesquels **''LE PLIDEAL''**
un grand fauteuil... qui se fait tout petit !

et **LE NOUVEAU STRAPONTIN CONFORT**
EXTRA PLAT - EXTRA SILENCIEUX

CE SONT DES BREVETS ''CINÉ-SIÈGES''

CINELIA

PRODUCTION CINELIA-VENEZIA

HENRY VIDON
TULLIO CARMINATI
ISA MIRANDA
LUIGI TOSI
FILIPPO SCELZO
SANDRO RUFFINI
ANTONIO CENTA
FANNY MARCHIO
MARIO PISU
NANDO TAMBERLANI
LAMBERTO PICASSO
MARIO MAZZA

Les hommes ne regardent pas le ciel

MISE EN SCÈNE DE
UMBERTO SCARPELLI

VENTE EXCLUSIVE POUR LE MONDE ENTIER **BELLOTTI FILM** CORSO ITALIA 29 - ROMA

UN FILM DE

Marcel Pagnol

de l'Académie Française

MANON DES SOURCES

Une œuvre immense, ardente et généreuse, joyeuse et grave dont les accents rejoignent ceux de MARIUS, de LA FEMME DU BOULANGER, d'ANGELE. Une œuvre qui vivra aussi longtemps que le Cinéma.

REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA

1952 NUMÉRO 14

Regards

sur le Cinéma Japonais

Nous ne connaissons pratiquement rien des possibilités, des aspirations, des réalisations artistiques du cinéma japonais, le 3° du monde par l'importance de son industrie.

C'est pourquoi il nous a semblé utile de commencer notre panorama du cinéma en Orient et Extrême-Orient en consacrant la presque totalité de ce numéro à la connaissance de l'Art, du métier, des difficultés et des caractéristiques du cinéma japonais.

Par delà les frontières et les guerres qui les disloquent le cinéma reste à notre époque l'un des plus importants traits d'union des civilisations en même temps que le plus solide témoignage de la paix dans laquelle les peuples vivent — ou aimeraient vivre —. Le Japon longtemps estompé derrière les évènements qui provoquèrent et suivirent sa défaite militaire, apparait — timidement — comme un peuple retrouvé en lui-même, dans ses origines légendaires et merveilleuses. Il oppose aux parades martelées de sa récente marche vers une éphémère domination géographique, le sourire fleuri de son esprit poétique; capable à lui seul de lui assurer l'universalité et la postérité.

Mais le cinéma japonais souffre d'une paralysie interne. Ses films produits en série à un rythme important n'offrent sans doute pas toutes les qualités qu'on en attend à l'étranger. Les articles suivants tenteront d'en donner les raisons.

Mario Verdone, dressant le bilan du festival de Venise met, à juste titre, l'accent sur The Quiet Man *auquel fut décerné le prix de l'OCIC. Quant à* Jeux Interdits *qui remporta le « lion de St-Marc », ses qualités spirituelles risquent d'être niées par ceux que gênent certains éléments de l'œuvre de René Clément. C'est pourquoi nous avons confié à deux éminents critiques français le soin d'analyser et de juger librement, chacun à leur manière, l'importance spirituelle de* Jeux Interdits.

R. I. C.

GLOIRES ET DÉBOIRES DU CINÉMA JAPONAIS

par

M. CHEVALLIER

Représentant au Japon du Syndicat des Producteurs Français.

Le cinéma a été introduit pour la première fois au Japon en 1896, un an après l'invention du cinématographe par les frères Lumière et celle du vitascope aux Etats-Unis. Au cours des années suivantes, on projeta un certain nombre de films soit importés, soit de production nationale. Ces films obtinrent auprès des Japonais un grand succès de curiosité et d'intérêt sous le nom de « photographies animées ». Les films produits chez nous pendant cet âge héroïque étaient surtout des documentaires; les films dramatiques étaient assez rares. Parmi les premières sociétés de films au Japon, « Nikkatsu » (Nipon Motion Picture Company) est la seule qui subsiste encore aujourd'hui, ayant été créée à Tokyo en 1912. La « Nikkatsu » a joui de l'exclusivité de la production cinématographique au Japon jusqu'en 1920, date de la création d'une autre grande société, la « Shochiku ».

Les caractéristiques de ces films japonais primitifs sont les suivantes :

1° Presque tous leurs sujets étaient empruntés aux « Kabuki » (théâtre japonais classique). Plus précisément ils n'étaient que les copies exactes des pièces « Kabuki ».

2° Il n'y avait pas d'actrices, mais seulement des acteurs masculins. Les rôles féminins étaient tenus par des acteurs appelés « Onnagata », spécialisés dans cette fonction, conformément à la tradition de l'ancien drame « Kabuki ».

Nous ne pouvons retracer ici toute l'histoire de la production cinématographique japonaise : Une étude portant sur quarante et quelques années prendrait trop de place. Limitons-nous à la période qui commence avec l'apparition du cinéma sonore et parlant.

Le premier film sonore fut produit au Japon en 1929. A partir de ce moment, toutes les sociétés intéressées concentrèrent leur attention et leurs efforts sur la production de ce nouveau genre de films. En 1933 fut créée le « P.C.L. » (Photo Chemical Laboratory) en vue d'intensifier et d'améliorer la production des films parlants.

Le premier de ceux-ci fut achevé par la « Nikkatsu » en 1929. C'était une comédie du célèbre dramaturge Komatsu Kitamura, *Dame et épouse* (Femme moderne et épouse ancienne) interprétée par Kinuyo Tanaka et Atsushi Watanabe, et mise en scène par Heinosuke Gosho. Pour abréger et économiser de la place, contentons-nous de citer, pour chaque année depuis 1935, un film considéré par le public comme de haute valeur artistique aussi bien que technique.

1935 : *Ma chérie, sois comme une rose* (Producteur : Toho; réalisateur : Mikiu Naruse).

1936 : *Sœurs à Gion* (Prod. : Motion Picture Co.; réal. : Kenji Mizoguchi).

1937 : *Marche sans trève* (Prod. : Nikkatsu; réal. : Tomu Uchida).

1938 : *Cinq patrouilles* (Prod. : Nikkatsu; réal. : T. Tasaka). (Ce film a reçu le prix du ministère italien de la Culture et de la Propagande au 6e Festival international du cinéma à Venise).

1939 : *La terre* (Prod. : Nikkatsu; réal. : Tomu Uchida).

1940 : *Le printemps dans une petite île* (Producteur, Tohatsu; Réalisateur, Shiro Toyoda).

Selon les derniers sondages, les statistiques indiquent que 50 % des spectateurs préfèrent les films nationaux et 20 % les films américains et européens, les autres étant indifférents. L'un des traits remarquables du cinéma japonais avant et après la guerre est la popularité persistante des films importés. La principale raison en est le désir du public japonais d'être mis en contact avec la culture occidentale grâce à l'écran, et d'enrichir ainsi la sienne par les connaissances obtenues.

En ce qui concerne les films importés, les spectateurs ont fait généralement très bon accueil aux films européens, notamment aux films italiens comme *Cabiria, Quo vadis ?, Gli ultimi*

giorni di Pompéi (Les derniers jours de Pompéi) avant la première guerre mondiale. Ce fut au cours de celle-ci que les premiers films américains obtinrent la plus grande popularité chez nous, et cette tendance continue à s'affirmer aujourd'hui. D'autre part les œuvres françaises et américaines ont été appréciées par le public dans quelques grandes villes. Nous devons mentionner le succès de *La roue* d'Abel Gance (1926), *Le cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene (1921) à l'époque du muet.

En ce qui concerne les films parlants, voici quelques œuvres qui ont marqué au cours des années successives :

All quiet on the Western Front (A l'ouest rien de nouveau), U.S.A. (1930); *Sous les toits de Paris*, France (1931); *A nous la liberté*, France (1932); *Die Dreigroschenoper* (L'opéra de quat'sous), Allemagne (1932); *Maedchen in Uniform* (Jeunes filles en uniforme), Allemagne (1933); 14 *Juillet*, France (1933); *Le Paquebot « Tenacity »*, France (1934); *Poil de Carotte* (France) (1934); *Der Kongress tanzt* (Le Congrès s'amuse), Allemagne (1934); *It happened one night* (C'est arrivé une nuit), U.S.A. (1934); *The city lights* (Les lumières de la ville), U.S.A (1934); *Le grand jeu*, France (1935); *La chanson de l'adieu*, France (1935); *Pension Mimosa*, (France) (1936); *La kermesse héroïque*, France (1937); 100 *Men and a Girl* (100 hommes et une fille), U.S.A. (1938); *Pépé le Moko*, France (1939).

Le conflit sino-japonais et la deuxième guerre mondiale coupèrent presque complètement notre pays du cinéma américain et européen pour une période de dix ans.

Après la guerre les films américains furent importés à nouveau en 1946 et les films français en 1948. Le nombre total des films importés au cours des cinq années qui suivirent la guerre atteint 496, dont 357 américains, 60 français, 57 anglais, etc...

Il existe actuellement six grandes sociétés de films au Japon : Nikkatsu, Shochiku, Daiei, Toho, Shin Toho et Toei; chacune produit sensiblement un film par semaine dans ses propres studios, qui sont situés à Tokyo et Kyoto. Certaines distribuent elles-mêmes leurs films, mais les louent également parfois à des distributeurs indépendants.

Satire du modernisme outrancier à l'américaine : deux danseuses de Tokyo reviennent dans leur village. C'est le thème des « précieuses ridicules », à peine renouvelé.

Sinon pour l'ensemble de la population, du moins pour les milieux cultivés, les films jouent actuellement un rôle très important dans la vie sociale. On peut estimer à 650 à 700 millions le chiffre total de l'assistance annuelle, avec une recette totale de quelque dix milliards de yens (y compris la taxe locale sur les spectacles, extrêmement élevée).

Le plus grand évènement du cinéma japonais après la deuxième guerre mondiale a été la sortie du film *Rashomon*, de la « Daiei », qui est la mise à l'écran du chef-d'œuvre de l'écrivain Ryunosuke Akutagawa, le réalisateur étant Akira Kurosawa. Le film a reçu le grand prix du Festival international de Venise en 1951. En outre le film, selon une information d'Hollywood, a remporté la première place pour les films étrangers dans la compétition organisée annuellement par l' « Academy of Motion Picture Arts and Science Awards ». Une autre bonne nouvelle pour le cinéma japonais est le succès du film *Yukiwariso* qui a reçu le premier prix au festival du film de l'Inde à Bombay.

★

Un autre caractéristique de la production du cinéma japonais est la co-production avec des entreprises étrangères. Dans cette catégorie, il convient de citer la coproduction germano-japonaise *La nouvelle terre*. Ce film a été réalisé en 1937 par un vétéran allemand, Arnold Fanck, et photographié par un opérateur allemand, Richard Angust, au studio J.O. de Kyoto avec des acteurs et actrices allemands et japonais. Après la deuxième guerre mondiale, en 1949, un chef d'œuvre de Victor Hugo, *Les Misérables*, a été mis en film par la « Toyoko Motion Picture Company ». Dans cette œuvre, le rôle de l'évêque était tenu par M. Chevallier, représentant au Japon du syndicat des producteurs français. En outre la « Daiei » prépare actuellement une coproduction nippo-américaine, et la « Shochiku » prévoit également une coproduction du film *Madame Butterfly* avec des producteurs américains.

Citons également le fait que quelques films religieux ont déjà été réalisés ou sont en préparation. C'est ainsi que le père Hermann Hubels, un prêtre allemand catholique qui vit au Japon depuis plus de vingt ans, a écrit un scénario sur la vie de Mme Garcia Hosokawa, épouse d'un prince féodal et martyre de la foi. Le film sera réalisé par M. Osuke Ito, de la « Daiei », avec un budget de 20 millions de yens. Il est question d'envoyer le film au Pape, ainsi qu'à de nombreux pays catholiques, lorsqu'il sera achevé. Un autre film catholique vient d'être tourné par la société « Daiei » sous le titre *Personne n'oubliera la cloche de Nagasaki*. Ce film est l'œuvre d'un vétéran de la mise en scène, Tasaka, lui-même victime de la bombe atomique à Hiroshima. Il y exprime l'espoir sincère d'un monde futur pacifié en montrant la scène de la destruction atomique de la chapelle d'Urakami à Nagasaki.

★

Quoique le cinéma japonais suscite de plus en plus d'intérêt, il existe naturellement des gens qui ne l'apprécient pas au même point. Ils déclarent que les films japonais, surtout lorsqu'ils traitent de la vie moderne, marquent une certaine faiblesse dans l'expression des mœurs et des scènes à l'occidentale. La raison en est que beaucoup de Japonais ne comprennent pas entièrement la culture occidentale, en dépit de la profonde influence qu'elle exerce sur leur vie quotidienne. Et il faut dire aussi que dans bien des films, les pures traditions japonaises sont rejetées au profit d'une sorte de mentalité cosmopolite ou internationale assez illusoire.

Il est normal que les films japonais souffrent d'un handicap du fait de la langue, qui rend difficile leur parfaite compréhension à l'étranger.

Je pense ici à certains journalistes anglais qui qualifièrent le film *Rashomon* comme le plus étrange qu'ils aient jamais vu, alors même que ce film venait de recevoir le plus haute récompense au festival de Venise.

Une image particulièrement symbolique : le geste du claqman ouvre à l'intelligence européenne la connaissance du monde japonais.
La juvénile fraîcheur de l'acteur ne semble-t-elle pas s'effaroucher d'un risque d'incompréhension ?

Comment le Cinéma Japonais a frayé sa voie

par

IWAO MORI

I

Depuis qu'en 1889 Thomas Edison construisit les premiers projecteurs, qui se perfectionnèrent de plus en plus par la suite et permettent maintenant au public de tous les pays de jouir des spectacles de l'écran, le film a pris une place importante comme moyen d'expression auprès des masses, à côté de la presse et de la radio.

Les connaissances scientifiques au Japon n'étaient pas, toutefois, assez développées à cette époque pour participer à ces recherches et inventions. On se contenta d'importer des appareils et d'introduire peu à peu les images magiques dans la vie du peuple.

Mais si après cette époque le Japon ne s'est jamais intéressé à l'étude directe du film soit parlant soit en couleurs, on ne peut dire pour autant que les Japonais aient montré à son égard moins de faveur que les publics étrangers. Aux époques anciennes de notre histoire, nous trouvons de nombreuses preuves, telles que les lanternes magiques, les théâtres d'ombres et les lanternes tournantes, qui témoignent des efforts faits pour traduire nos propres rêves artistiques et nos légendes sous des formes diverses.

Aussi les Japonais se mirent-ils sérieusement à produire à leur façon des films dès l'importation des premiers appareils. Comme dans les autres pays, le Japon commença par mettre à l'écran des scènes isolées et progressa graduellement vers la réalisation d'œuvres dramatiques. Les films actuels faits dans chaque pays témoignent nettement de leur parenté avec leurs traditions théâtrales particulières, de sorte que pour étudier le vrai caractère du cinéma japonais, il est indispensable de connaître son théâtre.

Lorsqu'on commença à produire des films, deux écoles théâtrales existaient : le théâtre « Kabuki », le genre le plus ancien au Japon puisqu'il était vieux de 300 ans, et le théâtre de la période moderne dite « Meiji » qui s'opposait au précédent. Non seulement les films, à cette époque, imitaient ces pièces dramatiques, mais ils allaient jusqu'à utiliser les mêmes équipes et les mêmes acteurs.

Les caractéristiques de ces deux écoles, à savoir le genre historique (« Kabuki ») et le genre moderne (ou théâtre de la « Nouvelle Ecole »), se retrouvent encore clairement dans les films japonais actuels.

II

Il était tout à fait naturel que le cinéma japonais trouve ses fondements dans ces deux écoles scéniques. Mais le théâtre Kabuki était à l'origine l'expression de la vie aux temps féodaux anciens, et quoiqu'il ait atteint son plein épanouissement esthétique, son contenu n'était guère adapté à l'époque actuelle. La « Nouvelle Ecole » était née en opposition avec lui et s'adaptait à la mentalité moderne. Toutefois elle ne sut pas adopter l'allure de l'époque et demeura bientôt en arrière comme représentant un drame moderne à l'ancienne mode. Pour ces deux raisons, les nouvelles générations ne pouvaient se satisfaire de ces genres rebattus. Surtout depuis que le flot des grandes réformes dramatiques, commencé en Europe avec Ibsen, atteignit le Japon, les jours du « Nouveau Théâtre » furent bientôt comptés.

Dans ces conditions les films japonais inspirés par le théâtre ne pouvaient manquer d'en être influencés. Bien plus, lorsque les films étrangers, vite dégagés de l'imitation du théâtre pour constituer un nouvel art indépen-

dant, commencèrent peu à peu à arriver au Japon, les intellectuels Japonais délaissèrent leur propre cinéma et accueillirent ces films avec enthousiasme.

Les films qui firent impression au Japon à cette époque venaient surtout d'Europe. Par exemple les films italiens Quo Vadis ?, Les derniers jours de Pompéi et Cabiria, les films français Les misérables et Zigomar, et comme films allemands : Le gendarme Moebius, L'étudiant de Prague, etc... Plus tard les comédies et les récits à sensation américains conquirent l'esprit du public populaire.

Cette influence se fit sentir également en d'autres domaines culturels. Du point de vue littéraire et artistique l'attirance de l'étranger se manifesta de plus en plus.

Dans le cinéma japonais également, un certain nombre de pionniers entreprirent une semblable réforme. Les plus remarquables furent Yorimasa Kiyama, très influencé par les films européens, Kaoru Osanai qui introduisit chez nous le théâtre européen, Jyunichiro Tanizaki à la fois écrivain et cinéaste aux recherches intéressantes, Thomas Kurihara et Henry Kotani qui avait travaillé en Amérique.

Toutefois ces pionniers ne purent voir le fruit de leurs efforts. L'âge d'or du cinéma japonais fut l'œuvre de leurs élèves. Notre cinéma progressa peu à peu dans cette voie jusqu'à ce qu'il fut à même de produire des films entièrement indépendant du théâtre Kabuki et de la Nouvelle Ecole. Ces progrès furent accomplis de 1920 à 1930, décade au cours de laquelle tous les meilleurs films du monde furent introduits au Japon et jouèrent un rôle heureux de stimulant.

Depuis cette époque le nombre de films réalisés a subi la progression suivante :

1945 (année de la défaite)	36	films
1946	66	»
1947	97	»
1948	123	»
1949	156	»
1950	215	»
1951	208	»

III

En conclusion disons quelques mots des principaux réalisateurs de l'après-guerre, de leurs œuvres essentielles et de leur style.

Le premier qui mériterait d'être cité est Akira Kurosawa, dont le film Rashomon a eu l'honneur de recevoir le Grand Prix du Festival de Venise. On connaît de lui déjà sept films, sans compter de nombreux scénarios.

Rashomon est la version cinématographique d'une nouvelle due à un remarquable écrivain mort prématurément, Ryunosuke Akutagawa. L'histoire originale est l'expression d'une certaine mentalité nihiliste qui constitue un aspect de l'esprit européen au 19e siècle. Mais Kurosawa a pris sur lui d'ajouter à la fin du film un élément de chaleur humaine qui dénote son tempérament. Rashomon a été réalisé en 1950. Ses autres chefs-d'œuvre sont Yoidore Tenshi (*Ivresse crapuleuse d'un ange*, 1948), Nora Inu (*Un chien égaré*, 1949), la version cinématographique de L'idiot de *Dostoiewsky* (1951).

Kimisaburo Yoshimura est un réalisateur productif qui jouit de connaissances étendues. Son apport au cinéma date surtout de l'après-guerre. Itsuwareru Sesso (*Soi disant en robes habillées*, 1951), qui racontait un drame de « geisha » (prostituée) à Kyoto, et Genji Monogatari (*Le roman de Genji*), qui est la mise à l'écran d'une œuvre littéraire classique au Japon, ont prouvé son talent.

Un écrivain éprouvé, Yasujiro Owu, prudent par tempérament, réalise encore des œuvres pleine de santé. Banshu (*L'automne dernier*, 1949), Nunakata Kyodai (*Les sœurs Nunakata*, 1950) et Bakushu (*Lente maturité*, -951) traitent sur un ton posé des problèmes concernant la vie des intellectuels. Profondément différents de lui, Tadashi Imai et Fumiko Kamei ont une position très délicate du fait qu'ils évoquent directement les problèmes sociaux de l'après-guerre et se servent du cinéma comme d'une arme dans la lutte des classes. Leurs œuvres les plus typiques sont pour le premier Mata au himade (*Regardez-vous*, 1950) et Dokkoi ikité iru (*Pourquoi je ne suis pas mort*, 1951), et pour le second Senso to Heiwa (*Guerre et paix*, 1947) et Haha nareba, onna nareba (*Car je suis une mère et une femme*, 1952).

Quoiqu'il y ait encore beaucoup d'autres œuvres et scénaristes de talent, je me contenterai d'indiquer ici quelques caractéristiques générales des films japonais de l'après-guerre.

1° Les pièces historiques de l'époque féodale qu'on avait longtemps combattues à une

certaine époque, ont très vite repris un grand développement et jouissent de la faveur des couches inférieures du public.

2° Les films de chant et de danse, et les comédies où le peuple cherche quelques heures d'évasion, sont en augmentation.

3° Lorsque la vie actuelle du peuple est évoquée, le succès est assuré auprès du grand public.

D'autre part, quoique les films étrangers aient toujours été bien accueillis par le public, 75 % du nombre total des films exploités avant la guerre venaient de la production nationale, les films étrangers ne dépassant pas 25 %. Mais dans l'après-guerre, leur popularité a augmenté au point qu'en 1951 ils constituaient 40 % du total. Dans ces il ne faudrait pas longtemps pour films étrangers soient à égalité nôtres.

Tant que nous ne produirons pas de réelle qualité, les films importé leurs belles couleurs, continueront notre production. Nous savons bien point de vue culturel d'excellente étaient produites, il importerait peu proviennent du Japon ou d'ail point de vue de notre indu phique. le problème reste gra nous ne doutons pas des capacités naristes et réalisateurs qui nous satisfaisantes.

(7 Févri

Ce film, comme beaucoup d'autres, témoigne de la cinéma japonais avec les traditions théâtrales

ASPECT ACTUEL *du* CINÉMA JAPONAIS

par

KEISUKE KINOSHITA

Réalisateur auprès de Cie DAIEI.

Nous avons eu l'honneur de joindre l'auteur de cet article au cours d'un voyage d'études en France, où il a notamment pris contact avec René Clair dont il est le fervent admirateur. Ce jeune réalisateur est l'un des premiers de son pays. Il a tourné surtout des comédies, notamment : Carmen revient au village. *C'est un ami d'Akira Kurosawa, l'auteur de* « Rashomon » *qui travaille au sein de la même firme.*

PANORAMA

C'est en 1896 que le kinétoscope d'Edison fit son apparition au Japon. Par la suite, vers 1907, furent introduits des films allemands et français, interprétés par des acteurs de théâtre. Trois ans après, vers 1910, le Japon possédait déjà trois studios et soixante-dix salles de cinéma réparties dans tout le pays. Avec la guerre de 1914, l'importation des films européens, qui tenait une grande place jusque là, diminua et fut remplacée progressivement par un nombre considérable de films américains. De cette époque date le rapprochement amical entre le Japon et l'Amérique.

Actuellement, en 1952, le Japon possède cinq grandes sociétés commerciales de production cinématographique : *Matsutaké, Tôho, Daiei, Toyoko, Shin-Tôho*. Les compagnies *Matsutaké* et *Daiei* possèdent chacune deux studios, un à Tokyo et un autre à Kyoto. Chacune des trois autres compagnies possède son studio à Tokyo.

Il existe également cinq sociétés indépendantes. Leurs efforts sont certes intéressants, mais il est difficile de prévoir si elles pourront subsister. Car la production indépendante est chose relativement récente au Japon, vu la difficulté de réunir les capitaux nécessaires.

On remarque toutefois depuis quelque temps une tendance de certains cinéastes à une production indépendante, qui leur permettrait de s'émanciper des sociétés capitalistes et de produire des œuvres où ils pourraient exprimer librement leurs idées. Il manque cependant parmi eux des techniciens de premier ordre.

Signalons aussi l'existence de quelques cinéastes orientés politiquement et qui trouvent dans les milieux communistes, l'appui et les capitaux nécessaires pour tourner leurs films.

LE PROBLEME DE LA CENSURE

Une censure cinématographique, composée exclusivement de personnalités du cinéma agréées par les Américains, fonctionne actuellement. Mais certains cas difficiles à résoudre présentent des complications qui donnent lieu à des sentiments divers. Avant la guerre, le cinéma subissait le contrôle de l'administration, et pendant la guerre celui de l'armée. Depuis 1945, les cinéastes japonais n'ont pas encore pu, dans leur pays vaincu, jouir d'une liberté véritable. Ils envient leurs collègues italiens qui peuvent produire librement, car dans notre pays il n'est pas possible d'exprimer les réalités si profondément ressenties de la vie actuelle. Tout essai en ce sens est condamné à de médiocres compromis.

Les grandes sociétés de production, habituées à financer les films qui rapportent, ne se risqueraient pas à investir des capitaux dans des films susceptibles d'être censurés. Je suis décidé, pour ma part, quelque difficulté qu'il en coûte, à faire au moins un film où je chercherai à exprimer le plus librement possible mes sentiments.

Quant à savoir si le cinéma japonais ne produit que pour le marché national, il convient de répondre affirmativement à la question pour le passé et même pour l'avenir. Ceci dit, après le succès de Rashomon qui a fait découvrir notre cinéma à de nombreux pays étrangers, nous nous efforcerons de réaliser spécialement quelques films destinés à l'exportation sur le marché international.

La longueur des films japonais ne diffère pas de celle des films produits dans les autres pays. Si une œuvre comme *L'idiot*, d'après Dostoiewsky, tournée en 1951, mesure environ 6.000 mètres, c'est là une longueur exceptionnelle.

COURTS METRAGES ET DESSINS ANIMES

Avant la guerre nous produisions sensiblement 300 films par an : drames, comédies, etc. En 1951, le chiffre a été de 208 longs métrages. Les courts métrages sont constitués par des documentaires sur les mœurs régionales, des films scientifiques, des bandes d'actualités, etc... Il faut prévoir pour l'avenir un accroissement de ce genre de production qui d'ailleurs est l'œuvre de firmes tout-à-fait à part des grandes sociétés.

Les dessins animés sont rares. Il existe deux ou trois compagnies de théâtre de marionnettes, mais qui n'ont encore donné lieu à aucun film. Quant à la production des films pour enfants, elle est inexistante jusqu'à présent. Les enfant japonais adorent les dessins animés de Walt Disney, et beaucoup de familles encouragent leurs enfants à aller voir des films tels que *Jody et le faon*. Certains groupes d'amateurs ont tourné des films en 8 ou 16 mm. mais sans qu'aucun résultat remarquable ait été enregistré jusqu'ici. En revanche, depuis la fin de la guerre se sont constitués dans tout le Japon des cercles d'étudiants groupés par écoles, qui s'intéressent au cinéma; mais ils ne possèdent pas les moyens nécessaires pour tourner des films.

LE PUBLIC

Depuis 1945, le nombre des étudiants qui vont au cinéma a considérablement augmenté, d'autant plus qu'avant la guerre tous les lycées interdisaient à leurs élèves l'accès des salles. La majorité des spectateurs sont âgés de moins de trente ans. On va au cinéma entre amis, les jeunes filles entre elles et les jeunes gens de même. C'est là un public très fervent et qui aime à exprimer ses opinions sur les films. Il est rare qu'on aille au cinéma en famille ou par couples. Une fois mariés, la fréquentation se réduit considérablement.

Le nombre total des salles commerciales au Japon est de 3 à 4.000. Quant au nombre des travailleurs employés dans l'industrie cinématographique, il atteint environ 5.000 et n'a pratiquement pas varié depuis l'avant-guerre. Les metteurs en scène sont au nombre de 70, souvent spécialisés dans un genre : drame, comédie dramatique, comique, etc... Citons parmi les metteurs en scène de premier plan : Yasujiro Ozu, de la société Matsutaké, Kosaburo Yoshimura, de la société Daïei, Mikio Narisé de la société Toho, et parmi ceux qui ne sont pas liés par contrat à une société : Akira Kurozawa l'auteur de *Rashomon*, Kenzi Mizoguti, Heinosuké Gosho, etc...

Pour ma part, je suis entré à 18 ans à la société Matsutaké. J'y suis le plus jeune réalisateur avec A. Kurosawa. Nous avons suivi tous deux des carrières presque parallèles.

SALAIRES

Dans le monde cinématographique japonais ce sont les vedettes féminines qui sont les plus payées, jusqu'à deux millions de yens (le yen équivaut sensiblement au franc français) pour un film. Or certaines vedettes tournent jusqu'à sept ou huit films par an. Le traitement maximum d'un grand metteur en scène, pour un film, oscille entre 1.000.000 et 1.200.000 yens. Mais le nombre de ceux qui touchent de telles sommes ne dépasse pas cinq. Ils tournent en général chacun deux films par an, exceptionnellement trois.

Quant aux productions pour le grand public, hâtives et peu soignées, elles sont l'œuvre de metteurs en scène secondaires qui réalisent chacun sept à huit films par an, ce qui leur procure un revenu total supérieur à celui des meilleurs réalisateurs. Ils présentent d'ailleurs sur ces derniers l'avantage d'une docilité qui satisfait les producteurs.

Aussi parmi les quelque 200 films produits annuellement, n'en compte-t-on pas plus d'une quinzaine qui soient vraiment de qualité; et sur ces quinze, cinq environ peuvent rivaliser avec les sélections étrangères.

STUDIOS

En ce qui concerne les studios, ils sont assez semblables à ceux qu'on trouve en France. Toutefois les studios français sont mieux pourvus en matériel d'éclairage, la préparation du découpage technique est plus minutieuse et les installations scéniques beaucoup mieux organisées. D'une façon générale, les studios japonais sont plus grands et les équipes de techniciens plus nombreuses. Quant à la technique de la mise en scène et à la photographie nous obtenons des résultats presque aussi bons que ceux atteints en Occident. Le principal défaut des films japonais reste le mauvais enregistrement du son.

Coup d'œil
SUR LA PRODUCTION ET LA DISTRIBUTION
au Japon

En un espace de six ans et demi, depuis la fin de la guerre, l'industrie cinématographique japonaise a sensiblement repris sa situation d'avant-guerre après avoir, au cours de cette période, surmonté toutes sortes d'obstacles pour voir enfin le marché se stabiliser.

La capitulation libéra le cinéma japonais des contraintes de tous ordres imposées par le gouvernement militariste à l'encontre de la liberté de production.

Il n'a pas manqué, toutefois, de subir le contre-coup du désastre économique national qu'une guerre téméraire avait laissé dans son sillage. L'extrême réduction des matières premières, un outillage suranné, des méthodes périmées, la confusion et le découragement des producteurs par suite d'un changement soudain intervenu dans la politique de production, l'impossibilité de projets à longue échéance, un impôt exorbitant sur les spectacles (fixé à 150 % jusqu'en 1950, date où il fut ramené au taux ordinaire de 100 %) : tous ces facteurs combinés minent notre industrie cinématographique dans un affreux marasme. Et par-dessus tout, il y avait le problème du prix des places, dont le gouvernement a fixé le taux maximum jusqu'en août 1949.

A côté de ces facteurs, l'inflation due à l'après-guerre s'est aggravée chaque jour, jusqu'à menacer finalement l'existence de notre industrie en temps qu'activité commerciale.

Pour exprimer en chiffres cette situation, disons que la production japonaise, en août 1945, immédiatement après la capitulation, était pratiquement arrêtée, puisqu'il n'y eut que dix longs métrages produits au cours des quatre mois d'août à décembre 1945.

D'autre part, 60 % des salles de cinéma avaient été détruites par les bombardements aériens; il ne restait que 800 salles intactes.

Aujourd'hui, six ans et demi plus tard, nous ne possédons pas moins de 2 800 salles en 35 mm, avec une affluence totale annuelle de 800 millions de spectateurs, et le nombre des longs métrages produits en 1951 dépasse 200.

Il est impossible d'étudier en détail les motifs d'une reprise aussi rapide, mais la raison la plus nette de ce miracle apparent est le fait que le cinéma a été le principal moyen de distraction du peuple au cours de cette période. En effet, dans le Japon d'après-guerre, dévasté à la fois matériellement et spirituellement, le cinéma était la seule diversion. C'est pourquoi il a attiré un public aussi nombreux et obtenu des recettes suffisantes pour surmonter en même temps des conditions extrêmement mauvaises dans le domaine de la production.

N'importe quel film, à cette époque, drainait des flots de public. Mais aujourd'hui le nombre des spectateurs de chaque famille a diminué dans une proportion inverse de l'augmentation du nombre des salles, au point de justifier les cris d'alerte poussés, cette fois, par les exploitants, qui craignent que l'amélioration réalisée dans le domaine de la production ne donne lieu à une nouvelle crise.

Nous croyons nécessaire, pour situer ce problème, de nous référer à la structure de la distribution des films japonais et étrangers.

A côté des films américains, le Japon importe des productions venant pratiquement de tous les pays, tels que la France, l'Angleterre, la Russie et l'Italie. Le nombre des films ainsi distribués est approximativement équivalent à celui des films japonais.

Notre industrie passe pour la troisième du monde par le nombre de ses productions, après les Etats-Unis et l'Inde, mais il ne peut en être autrement, étant donné le mode de distribution, avec son système relativement enraciné de location par tranches (« block booking ») et de programmation totale (« full program fusnishing »).

Quoiqu'un effort ait été fait récemment pour abandonner le « block booking » en faveur d'un

mode de location libre, il faudra encore longtemps avant que nous puissions éliminer ce système de distribution si bien enraciné, auquel le public s'est habitué depuis plus de dix ans.

Actuellement la production japonaise possède cinq grandes sociétés, à savoir : Daiei, Shochiku, Toho, Shin Toho et Toei, qui produisent la majorité des films japonais. Il existe à côté d'elles quelques producteurs indépendants de moindre envergure, dont la production reste toutefois faible.

Les grandes sociétés, qui possèdent leurs propres réseaux de distribution et leur assurent chaque semaine la totalité de leur programmation, sont contraintes de produire chacune 52 films par an.

Les films de ces sociétés sont ensuite distribués à leurs réseaux, en commençant par les salles les plus importantes dans les villes-clés, pour continuer jusqu'aux petites agglomérations. Le réseau est constitué en circuits. Les sociétés qui louent des films japonais ou étrangers, considèrent les centaines de salles affiliées à leurs circuits comme une sorte de capital actif, et leurs agences de distribution mènent des luttes serrées pour la conquête des nouvelles salles.

Il faut chez nous environ six mois, soit 26 semaines d'exploitation pour récupérer les frais de production de chaque film. 90 % du total de ces frais sont couverts en une période de six mois, et le reste au cours des semaines suivantes.

★

Nous espérons que le lecteur possède maintenant une vue parfaitement claire des bases économiques du cinéma japonais. Nous allons tenter de résumer le fonctionnement économique de l'industrie cinématographique japonaise (production, distribution et exploitation) en détaillant le cycle des opérations successives :

1° *Le capital est investi dans la production*

2° *Le film est distribué aux salles privées moyennant un pourcentage de recettes nettes (la distribution est assurée par un système de circuits et de « passages »).*

3° *L'exploitant projette le film ainsi fourni pendant un certain temps en pratiquant les tarifs des places fixés (comme indiqué ci-dessus, la durée standard d'exploitation est d'une semaine).*

Ce processus s'accompagne de certaines transactions économiques. Les recettes obtenues auprès des spectateurs sont en effet distribuées de la manière suivante (cette base analytique est essentielle pour la compréhension des caractères généraux du cinéma japonais) :

Prix moyen des places : 80 yens (Le yen équivaut sensiblement au franc français).

Impôts : 40 yens.

Prix net de la place : 40 yens.

Pourcentage du distributeur : 20 yens.

Pourcentage de l'exploitant : 20 yens.

Les 20 yens qui reviennent au distributeur sont collectés par l'intermédiaire de l'organisation nationale des circuits et passages, et la somme totale ainsi obtenue est ensuite répartie entre le producteur et le distributeur, qui couvre ainsi les frais de tirage, de publicité et de distribution.

Nous conclurons ce court article par un coup d'œil sur l'état actuel de la distribution des films étrangers au Japon.

Les distributeurs japonais qui, avant la guerre, importaient des films de nombreux pays étrangers, ont cessé pendant les hostilités, les importations étant complètement arrêtées.

Les importations reprirent immédiatement après la fin de la guerre, non pas pour des raisons purement commerciales, mais comme moyen au service d'une politique de « réorientation ». Le mémorandum n° 12 du S.C.A.P. stipula la création d'un canal d'importation à sens unique.

Le mois de février 1946 vit l'inauguration du Central Motion Picture Exchange, agence d'importation américaine qui entreprit la distribution des films des huit grandes sociétés américaines.

En mars 1947, le C.M.P.E. introduisit pour la première fois chez nous un système d'exclusivité, avec exploitation prolongée, dans une salle importante d'une grande ville.

Ces efforts furent suivis, en août 1947, de la création de la British Commonwealth Film Corporation, organisme chargé d'importer les films britanniques. L'introduction des films français commença en décembre de la même année, bientôt suivie par les films russes et enfin, en mai 1949, par les films italiens.

En avril 1950, le S.C.A.P. publia un mémorandum n° 8 qui abolissait les clauses précédentes. Beaucoup de sociétés américaines indépendantes, non affiliées au C.M.P.E., se mirent à exporter vers le Japon; il en fut de même des films d'autres pays, introduits par de nouveaux réseaux d'importation. Le C.M.P.E. fut dissous

à la fin de 1951 *et ses membres organisèrent chacun une agence japonaise qui commença à fonctionner au début de* 1952.

Le fonds du public des cinémas au Japon est fourni par la population âgée d'environ vingt ans, qui se divise en deux camps : les partisans des films étrangers et ceux des films japonais. Le camp japonais diminue graduellement, ses membres passant au profit du camp adverse. L'influence croissante des films étrangers au Japon est considérée par les professionnels japonais comme une menace contre laquelle ils se torturent le cerveau pour trouver des remèdes. Afin de protéger la production nationale, le gouvernement a limité le nombre total des films étrangers importés à un chiffre qui ne peut être supérieur à celui des longs métrages japonais sortis l'année précédente.

Le total des films distribués et des recettes obtenues, tant pour les films nationaux qu'étrangers s'établit comme suit pour une période d'un an, de janvier-décembre 1951.

Recette totale des films nationaux et importés : 11.224.205.000 *yens*

Total des films distribués (d°) : 434

Films japonais : 60,76 % : 7.156.834.000 *yens*

Films étrangers : 36,24 % : 4.067.371.000 *yens*

Daiei et Shochiku récoltent à eux seuls les 60 % *des recettes des films japonais indiqués ci-dessus.*

Les films étrangers importés sont répartis comme suit :

Américains : 179; *anglais :* 19; *italiens :* 5; *suédois :* 4; *russes :* 2; *mexicains :* 2; *danois :* 1; *autrichien :* 1.

Tous les éléments caractéristiques du théâtre autant que de la race japonaise sont mis en valeur dans ce plan : l'éventail, vedette n° 1, symbole puissant — et parfois enjeu — du drame ou de la comédie ; la nonchalance des acteurs, dont la position oblige la caméra à s'abaisser à leur niveau.

CRITIQUE ET PUBLICITÉ DES FILMS JAPONAIS

CRITIQUE DE FILMS AU JAPON.

La critique de films est réalisée au Japon par les moyens suivants :

A. *Journaux.*

a) Quotidiens et hebdomadaires du commerce : 94 journaux tirant à plus de 50.000.

b) Journaux syndicaux hebdomadaires ou paraissant tous les dix jours : 40 journaux à plus de 10.000.

c) Journaux scolaires mensuels : plus de 300 journaux dans les seules écoles secondaires de Tokio.

B. *Magazines.*

a) Magazines mensuels pour les « fans » (« supporters » des vedettes) : 6 publications portant une dénomination régulière.

b) Magazines commerciaux : 2 publications du type « Movie Herald ».

c) Magazines de cinéma : 2 publications spécialisées dans la présentation et la critique de chaque film.

d) Magazines de scénarios : 2 spécialisés dans la publication de scénarios de valeur et d'articles concernant la rédaction des scénarios.

Les quotidiens du commerce publient généralement dans leurs éditions du soir la revue des films japonais et étrangers qui sortent dans la semaine. Vu la situation de la presse, cette édition du soir comprend de 2 à 4 pages, ce qui limite beaucoup la place allouée à cette rubrique.

Cependant les journaux accordent au cinéma la plus grande attention et la plus large place possible; ils publient le nom du critique comme garantie des chroniques. Les raisons en sont les suivantes.

Tout d'abord le public intéressé lit très soigneusement les rubriques cinématographiques des quotidiens. Les conclusions d'une enquête faite par la « Dempo-Tsushin Sha », la plus grande agence de publicité japonaise, et portant sur les habitants de Tokio des deux sexes, âgés de plus de 16 ans, sont les suivantes :

Lisez-vous les critiques des films dans les quotidiens ou les magazines ?

Très souvent	42 %
Quelquefois	39,9 %
Non	17 %

Vous fiez-vous aux critiques ?

Totalement	14,2 %
Pas beaucoup	21,4 %
Je les trouve intéressantes.	60,7 %

Comme le montrent les données précédentes, la revue des films dans les quotidiens est beaucoup plus populaire que celle des autres arts; elle dépasse, par la place qu'elle occupe, toutes les autres rubriques telles que les livres, les concerts, le théâtre.

Etant donné toutefois qu'il sort chaque semaine, au Japon, de 5 à 7 films, y compris les œuvres étrangères, la place réservée à chacun d'entre eux ne peut être qu'extrêmement réduite. Aussi chaque critique comprend-t-elle simplement un très bref résumé de l'intrigue, accompagné des impressions du critique. Naturellement la plupart des grands journaux s'arrangent pour ne pas publier un commentaire critique trop virulent, mais plutôt une sorte de guide à l'usage des lecteurs.

Certains d'entre eux consacrent plus d'espace aux bons films et seulement quelques lignes aux productions japonaises à bon marché, allant même quelquefois jusqu'à les ignorer.

Les critiques des quotidiens ont, dans un sens ou dans l'autre, un pouvoir déterminant sur l'affluence du public. Au cours de l'enquête déjà citée de la « Dempo-Tsushin-Sha » la question :

Manuel Condé (Lou Salvador) interprète et réalisateur du film GENGIS KAHN dont nous parlerons dans notre prochain numéro. ←

A quoi vous fiez-vous pour choisir vos films?

a reçu les réponses suivantes :

Publicité des journaux	48 %
Critiques de films des journaux	33 %

Devant un intérêt aussi marqué de la part du public, la critique de films dans un quotidien prendra obligatoirement la forme d'un guide pratique et bien informé.

Les publications syndicales, qui ont pris un très grand développement depuis la fin de la guerre, ont presque autant de lecteurs que les journaux commerciaux, quoique le total de leurs tirages soit bien inférieur vu les conditions actuelles de la presse. Cependant un organe comme celui de la Fédération Nationale des Syndicats des Employés de Banque tire à 120.000. Il existe par ailleurs 40 journaux tirant chacun à plus de 10.000. De telles publications ont une influence notable sur les syndicats affiliés et leurs membres.

Il est fort intéressant de noter que ces syndicats, quelles que soient leurs tendances politiques très diverses, s'accordent dans l'intérêt croissant qu'ils donnent au cinéma. Ils ont fondé le club des rédacteurs cinématographiques de journaux dont les siège est à Tokio. Pratiquement toutes les publications syndicales japonaises sont affiliées à ce club et recommandent à leurs membres les films de tendances démocratiques sélectionnés par le comité du club.

Les critiques publiées dans ces journaux inspirées par un esprit jeune autant que par la conscience des classes, ne sont pas évidemment d'une qualité égale à celle des professionnels puisqu'elles sont rédigées par des critiques occasionnels appointés par les syndicats avec des contrats d'un ou deux ans.

Ce club recommande généralement les films japonais à tendances démocratiques et progressive. Mais il est très intéressant de noter que les journaux en question prônent unanimement les films issus des firmes de production indépendantes créées par des artistes que toutes les grandes firmes ont éliminé pour leurs tendances communistes. On peut heureusement affirmer que l'action ouvrière au Japon ne présente un front unifié que dans le domaine des critiques de films.

Les journaux d'étudiants édités dans les écoles secondaires et supérieures publient des critiques sur les seuls « films-à-sujet », car ils sont tous mensuels ou bi-mensuels avec deux pages en format commercial ou journalistique, ce qui laisse peu de place.

La plupart des critiques de cette dernière catégorie adoptent le style des critiques renommés dans les journaux commerciaux. Les critiques de ces journaux scolaires adoptent une attitude semblable à celle des syndicats et prônent souvent en même temps qu'eux les films progressistes.

Les critiques des revues sont beaucoup plus longues que celles des journaux. Elles comportent en outre des articles concernant des réalisateurs, les théories artistiques, les scénarios, etc... Il est vraiment encourageant de constater ainsi l'existence de deux revues à caractère commercial consacrées aux scénarios.

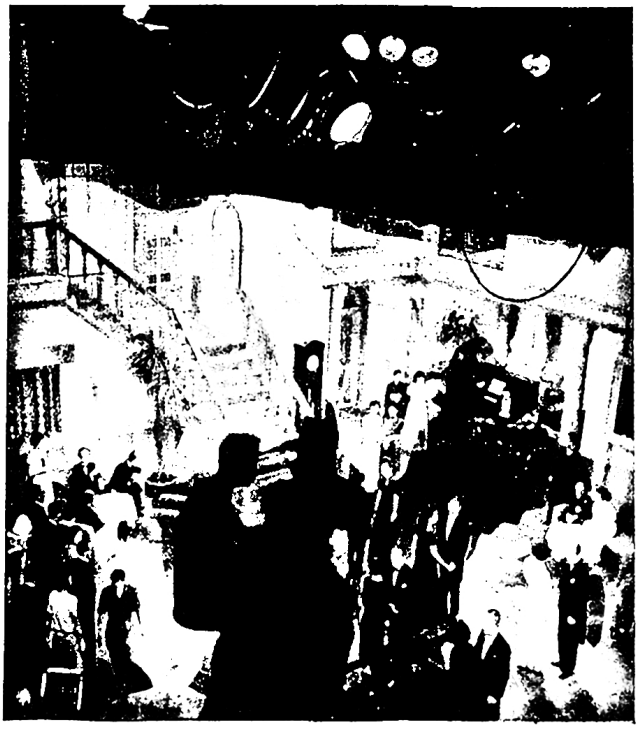
PUBLICITÉ JOURNALISTIQUE DES FILMS AU JAPON.

La publicité des films est basée au Japon sur les journaux. Depuis une date récente, les émetteurs radiophoniques privés partagent cette tâche, mais l'importance des journaux dans les campagnes publicitaires n'a nullement diminué pour autant, puisqu'ils abordent encore 50 à 70 % de la totalité des frais de publicité. Même si la télévision devait être inaugurée avant la fin de cette année, l'importance des journaux pour le lancement des films n'en serait que très peu affectée.

En Amérique, la publicité par les magazines occupe la première place à côté de celle des journaux. Mais comme il sort au Japon un film par semaine, les distributeurs ne peuvent engager, en fait, des frais considérables dans les annonces des magazines. Une autre raison est que le tirage des journaux est de beaucoup supérieur à celui des magazines.

Dans les 92 principaux journaux japonais, les emplacements réservés aux annonces atteignent en moyenne 30 à 37 %. Et celle qui concerne les films rivalise toujours pour la première place avec la publicité des livres, des produits phamaceutiques, des cosmétiques, du matériel domestique et des aliments. La direction des journaux considère les annonces des films comme un guide à l'usage des lecteurs pour leurs spectacles de la semaine. Un journal mal pourvu en publicité cinématographique se vend mal ; aussi

La liturgie cinématographique ne varie pas ses rites. A Tokyo, comme à Paris, l'opérateur cadre ses plans, sous l'œil du réalisateur...



...et lorsque la grue « panoramique » sur un bal, seul les traits des acteurs — et des opérateurs — trahissent l'Orient.

réduit-on les tarifs pour ce genre d'annonces afin d'en obtenir davantage. Les journaux édités la veille du changement hebdomadaire de programme présente vraiment un attrait réel pour le public, avec toutes ses annonces de films méthodiquement rédigées et artistiquement mises en page.

La publicité cinématographique japonaise suit sensiblement les mêmes tendances qu'en Amérique. Les noms des vedettes sont soigneusement mis en valeur et le contenu des films indiqué de manière à faire sensation.

Vu l'effet produit sur le public, l'industrie cinématographique japonaise a spontanément élaboré un code de publicité et un comité administratif de code moral de cinéma, qui fonctionne selon un système démocratique. Ce code consiste en un accord passé avec le commerce sous forme démocratique, à l'opposé du contrôle gouvernemental d'avant guerre. Il est calqué sur les règlements américains pour la publicité des films et astreint les commerçants à se conformer aux points suivants :

La suggestion d'un rêve dans un film japonais se pare d'une étrange poésie qui s'exhale du sourire des acteurs autant que du décor. Ces deux bustes ne semblent-ils pas des fleurs vivantes ?

1° Rien ne sera présenté qui soit de nature à troubler l'ordre public.

2° Aucune représentation détaillée ne sera faite concernant des crimes qui puissent servir de modèles.

3° La religion, les prêtres, les bonzes, le personnel des sanctuaires, etc..., ne seront jamais délibérément présentés sous un jour irrévérencieux.

4° Les textes, photos ou dessins impudiques ou suggestifs seront proscrits.

Les annonces cinématographiques sont composées en observant fidèlement les règles précitées. Un film de première classe est vu au Japon par environ deux millions de spectateurs dont la majorité se fie aux annonces. Donc l'influence exercée sur le public est-elle très sérieuse.

La campagne publicitaire au Japon se concentre sur le lancement à la sortie du film, vu que la majorité des salles changent de programme chaque semaine.

En raison de la puissance de l'opinion publique dans le Japon actuel, on a vu disparaître complètement les formules mensongères si couramment usitées avant la guerre; la plupart des annonces correspondent au contenu réel du film. Il est de mode aujourd'hui de publier dans les annonces les commentaires recueillis auprès des personnalités célèbres qui ont vu le film en avant-première. La publicité relative à la seconde sortie de *Rashomon* a longuement utilisé les critiques parues dans des journaux américains tels que le « New-York Times », procédé qui s'est avéré très efficace.

Toutes les firmes de cinéma sont à l'affût des personnalités susceptibles d'être mobilisées pour la rédaction de commentaires élogieux depuis les vedettes célèbres de la radio jusqu'aux savants ou écrivains de premier ordre. Pour un certain film, le distributeur fit publier dans un journal les noms de quatre cents personnalités appartenant à tous les domaines d'activité du pays, en notant que toutes l'avaient vu et l'avaient beaucoup apprécié. Cette nouveauté fut abondamment commentée dans la ville surtout dans les milieux qu'intéressent les annonces de presse.

Il existe aussi ce qu'on appelle ici des annonces jumelées en termes de métier. Elles sont patronnées par un producteur de films et par une célèbre maison d'alimentation ou de cosmétique. Utilisé intelligemment et sans vulgarité, ce procédé, très fréquent, permet d'utiliser une large place avec des frais réduits.

LA TÂCHE
DE
L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE JAPONAISE

par

MASAICHI NAGATA

Président de la Daiei Motion Picture Company.

Le fait que Rashomon *ait reçu le grand prix au Festival international du film de Venise en 1951 n'est pas seulement un honneur pour moi, en tant que producteur, et pour la Daiei Motion Picture Company, mais, il honore à mon sens, le cinéma japonais tout entier. De même que je crois que l'on a dû être stupéfait dans le monde entier de voir, cinq ans seulement après la fin de la guerre, la nation japonaise vaincue réaliser une production qui s'est placée au premier rang dans une compétition où sont représentés tous les pays du globe. Un journal étranger a déclaré que le Japon avait lancé à Venise une bombe atomique culturelle. Alors que l'attention du monde entier s'est concentrée vers le coin d'Extrême-Orient où la première bombe atomique a été lancée sur Hiroshima, il n'est pas exagéré de dire qu'aujourd'hui l'intérêt suscité par le cinéma japonais devient un phénomène mondial. Fait que confirment, d'une part, la projection de* Rashomon *en de nombreux points du globe avec de remarquables succès commerciaux et, d'autre part, les nombreuses voix qui s'élèvent de plus en plus fortes pour demander que* Rashomon *ne reste pas isolé.*

Par ailleurs ce fait a éclairé sous un nouveau jour, pour nous Japonais, les films que nous produisons. Nous étions enclins à rester prisonniers d'un complexe d'infériorité depuis la capitulation, et, à vrai dire, nous imaginions qu'il faudrait attendre longtemps avant que le cinéma japonais puisse atteindre la qualité internationale. Naturellement il existe chez nous des œuvres de peu d'intérêt. Mais Rashomon *nous a appris que les films japonais ne sont pas tous inférieurs à ceux des autres pays. Du même coup, les producteurs japonais, qui pensaient que leurs films ne pourraient pas être normalement compris par les autres peuples en raison des obstacles de langage, de mœurs et de mentalité, sont maintenant pleinement conscients des possibilités qui s'offrent à eux sur les marchés étrangers.*

Yoko Katsuragi et Rentaro Mikuni, interprètes de ZEN-MA.

Le Japon, jusqu'ici uniquement importateur de films, peut songer à devenir bientôt exportateur. Le Japon a importé pour la première fois des films il y a quelque 50 ans. La production a commencé il y a une quarantaine d'années. Cette longue période de silence a pris fin avec Rashomon *qui représente à cet égard une date dans l'histoire de l'industrie cinématographique japonaise.*

Toutefois, à la réflexion, il apparaît que la montée de Rashomon *au pinacle à Venise n'a été ni un accident, ni une pure chance. L'histoire du film au Japon est longue de plus d'un demi-siècle. Le cinéma est la distraction la plus populaire dans notre pays, où même les plus petites villes possèdent une ou deux salles.*

Si l'on se réfère à l'histoire, c'est en 1897 que furent importés au Japon les premiers « cinématographes », les « vitascopes », qui furent les prototypes du cinéma d'aujour-

d'hui. Ces « images qui bougent » excitèrent la curiosité des Japonais et devinrent vite populaires par leur caractère d'étonnante nouveauté, de même que dans tous les autres pays à cette époque.

Lorsque l'Europe et l'Amérique se lancèrent dans la production des films romancés, le Japon imita leur exemple, encore que sous une forme plus sommaire. A la même époque plusieurs films vinrent de France et d'Italie et obtinrent un grand succès populaire. C'est en 1912 que la production des films devint une industrie. Cependant le cinéma était alors boudé par la plupart des financiers, comme étant un dangereux objet d'investissement en raison de l'instabilité de ses bases économiques. Aussi les entrepreneurs de ces temps héroïques durent-ils surmonter de grosses difficultés, plusieurs sociétés de production étant restées mort-nées.

Chose curieuse, la plupart des films produits au cours de cette période mettaient en scène la vie japonaise au cours de l'ère qui va de 1600 à 1850. Ils n'étaient que la mise à l'écran des pièces du théâtre « Kabuki ». Mais ces films jouirent toujours de la faveur du public, si bizarre que cela paraisse. Ils réussirent à concurrencer les films alors importés et à maintenir en vie un cinéma national. C'est grâce à la faveur de la masse du public japonais que ces sociétés de production purent continuer à avancer à travers des chemins semés d'épines, souffrant de difficultés financières, et à lutter courageusement pour défendre désespérément l'industrie cinématographique japonaise, menacée de colonisation par le cinéma étranger. Ainsi notre cinéma s'est montré depuis sa naissance un élément indispensable à la vie nationale.

Je désire signaler ici le fait que l'industrie cinématographique japonaise n'a cessé de grandir par ses seuls efforts. En d'autres termes, le cinéma japonais n'a jamais bénéficié pratiquement, depuis son apparition jusqu'aujourd'hui, de la protection de l'Etat. L'Etat a toujours signifié pour nous : censure, contrôle et taxes élevées. Ceux qui se sont adonnés à la production et à l'exploitation des films ont eu de la peine, même en tant qu'individus, à se faire une place dans la société. Mais ceux qui aimaient le cinéma surent persévérer, conquérir peu à peu le grand public et frayer leur voie jusqu'au cœur de la nation. Finalement, vers 1935, le cinéma réussit à s'établir solidement comme industrie indépendante, et mieux encore, il se mit à produire d'excellents films susceptibles de rivaliser avec les autres arts.

Le gouvernement d'alors ne manqua pas de remarquer que la seule faveur du public avait permis au cinéma sa réussite, et il chercha à dominer cette industrie en usant de son autorité. Le gouvernement se mit donc à exercer des pressions, sous forme de contrôles, immédiatement avant le déclenchement de la guerre du Pacifique. Pour commencer, toutes les sociétés de production de films commerciaux furent contraintes de se grouper en trois organisations, et les sociétés d'actualités en une seule. Puis une loi, dite loi du cinéma, fut mise en vigueur, apportant toutes sortes de restrictions à la production. Pendant la guerre, ces sociétés cinématographiques continuèrent à produire pour vivre, mais on ne pouvait s'attendre à aucun développement dans de telles conditions.

Il fallut la fin de la guerre pour libérer le cinéma japonais de ses chaînes. Toutefois il eut à subir de dures épreuves, en cette période de changements radicaux, pour dépouiller le passé avant de faire peau neuve. Ce n'est qu'en 1948 qu'il parvint à retrouver sa capacité de production d'avant-guerre. Mais l'exploitation eut alors à supporter un impôt, dit taxe d'admission, de 150 %. Celle-ci fut abaissée à 100 % en mars 1950, mais il va sans dire que ceci représente toujours pour nous une très lourde charge. Toutefois, les gens qui n'avaient d'autre luxe et d'autre distraction que le cinéma, à l'époque chaotique qui suivit la capitulation, affluèrent dans les salles. Cette ère de transition fut donc relativement favorable à l'exploitation. Nous pûmes surmonter le raz de marée de l'inflation, en dépit des difficultés de production, grâce aux conditions favorables qui s'offraient aux distributeurs et aux exploitants, ce qui permit la renaissance de notre industrie.

Encore une fois, ce redressement du cinéma japonais fut réalisée par ses propres moyens. Il convient de noter, dans cet article, d'une part le défaut d'une politique stable de la part des autorités japonaises, quoique devant des faits aussi patents que le rétablissement de cette industrie et les possibilités d'exportation, le gouvernement tende à instaurer des mesures d'aide au cinéma, d'autre part la nécessité de prévoir des mesures de défense devant l'énorme progression des films étrangers dans notre pays. Un symptôme de cette tendance nous est fourni par la reconnaissance officielle de l'industrie cinématographique

comme l'une des plus importantes du Japon et par les préoccupations gouvernementales en faveur de son développement.

★

Après ce bref résumé de l'histoire du cinéma japonais, disons quelques mots de la situation actuelle.

Il existe aujourd'hui cinq grandes sociétés de production : Daiei, Shochiku, Toho, Shin Toho et Toei, qui produisent la majorité des films japonais. Ces cinq sociétés pratiquent la distribution de leurs propres films, et à l'exception de Daiei et de Shin Toho, vont jusqu'au stade de l'exploitation. D'autres producteurs de moindre envergure, malgré le petit nombre de leurs films, passent par les réseaux de distribution de ces cinq sociétés. Celles-ci, en règle générale, produisent chacune un film par semaine. Il devrait se réaliser ainsi quelque 260 films. Toutefois le chiffre effectif ne dépasse pas 230. Le complément est fourni par des « outsiders » et des reprises. Les films japonais ne sont jamais projetés dans les mêmes salles que les films étrangers et vice-versa. De sorte que cette règle, selon laquelle les cinq grandes sociétés fournissent chacune un film par semaine aux salles de leur réseau, constitue la base essentielle de la production, de la distribution et de l'exploitation au Japon.

Du point de vue quantitatif il peut sembler étonnant que le Japon produise environ 250 longs métrages par an. Seuls les Etats-Unis et l'Inde dépassent, je crois, ce chiffre. Il ne faut point y voir cependant un élément favorable pour l'industrie japonaise. La production d'un nombre aussi élevé de films impose certaines contraintes en raison de l'insuffisance des moyens. Ces contraintes sont la cause essentielle de la réalisation d'œuvres de qualité inférieure, au moment même où la hausse des prix de revient risque de stopper le progrès de notre industrie dans son ensemble. Pourquoi un tel non-sens ? Parce que c'est là le seul moyen, pour les cinq grandes sociétés, de subsister. Elles ne peuvent se défendre qu'à ce prix. Si elles manquaient à fournir un film par semaine, les sociétés ne pourraient que perdre leur réseau de salles. En outre, le marché des films japonais est pratiquement limité au territoire du Japon, qui est peu étendu, sans qu'on ait jusqu'ici trouvé le moyen d'élargir ce marché.

Pour rationaliser l'industrie cinématographique japonaise il serait nécessaire de fondre en trois réseaux de distribution les cinq actuellement existants. Le nombre de films à fournir tomberait automatiquement à 150. Je crois personnellement que c'est là une condition raisonnable. Toutefois, pour certaines raisons, cette transformation s'avère impossible. Si tel est le cas, une autre méthode pour échapper à ce cercle vicieux consisterait à produire des films de qualité suffisante pour tourner deux semaines au lieu d'une, et à s'efforcer d'étendre le marché aux pays étrangers, de façon à diminuer les frais de production et d'exploitation. Voici par exemple la politique adoptée par la Daiei Motion Picture Company au cours de la période de transition. Sur ses 52 films, la moitié, soit 26, seront des super-productions, dont quelques-unes d'une qualité particulièrement soignée. Les 26 autres ne dépasseront pas le niveau standard.

Les espoirs actuels du cinéma japonais reposent sur l'exportation. L'histoire d'un demi-siècle enseigne que l'apparition de Rashomon n'est ni un accident, ni le fait d'un heureux hasard. Nous savons très bien que parmi les films réalisés, plusieurs sont d'une qualité équivalente à Rashomon. C'est ainsi que dans divers concours de films patronnés par des journaux et des revues japonaises de premier ordre, Rashomon n'est venu qu'au cinquième rang dans la liste des meilleurs films de 1950. Je ne crois pas que ceci soit dû au manque de jugement des jurys. Ceci signifie, je crois, que nous produisons d'aussi bons films que Rashomon. Ce qui ne veut pas dire naturellement qu'ils seraient appréciés à l'étranger autant que ce dernier. Il n'en demeure pas moins que la possibilité d'exportation pour les films japonais est désormais prouvée, ce qui nous donne confiance en notre capacité de produire des films dignes d'être exportés. Ceci représente un grand espoir pour l'avenir. Les producteurs japonais, malgré toutes les difficultés dont ils souffrent du fait des contradictions et des défauts de notre industrie, s'efforceront désormais de s'élever au rang d'exportateurs à l'échelle du monde. En un sens, ce peut être la façon la plus rapide et la plus efficace pour faire comprendre le Japon par les autres nations.

Si nous réalisons pleinement l'importance de la mission de notre cinéma comme interprète de la culture japonaise, les difficultés actuelles devraient être surmontées aussitôt que possible.

Caractéristiques du Cinéma Japonais

et plus spécialement de

l'expression dramatique

Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), célèbre écrivain japonais qui est l'auteur de *Dans un bosquet*, le récit d'où a été tiré le film *Rashomon*, a écrit un grand nombre de nouvelles très lues parmi lesquelles l'une s'intitule « Le mouchoir ».

C'est l'histoire d'un étudiant qui fait de fréquentes visites à un professeur de l'Université où il travaille. Celui-ci juge faible et délicat ce jeune homme qui est le fils unique d'une bonne famille, mais l'estime énormément car c'est un sujet particulièrement brillant, et qui ne manque pas de classe dans son comportement.

L'étudiant obtient ses diplômes universitaires, puis se marie et émigre dans une ville éloignée où il trouve une situation. Sa mère vient exprimer au professeur sa reconnaissance pour l'intérêt actif dont il a fait preuve envers son fils dans le passé. Naturellement le professeur adresse ses félicitations à la mère; le niveau de la conversation et l'attitude de celle-ci convainquent le professeur que le bonheur règne dans leur foyer. Il l'envie même du fond du cœur. Puis au bout de quelques années, le jeune homme cesse d'écrire au professeur, jusqu'à ce que celui-ci reçoive un jour à l'improviste une nouvelle visite de la mère.

Celle-ci lui déclare que son fils est tombé malade peu après son mariage et est récemment décédé. Elle dit au professeur que tous ses espoirs, l'avenir brillant de son fils et le reste ont disparu avec sa mort. Elle raconte l'histoire apparemment sans émotion ni pleurs. Quoique le professeur ressente pour elle une profonde pitié et s'attriste en apprenant le malheur soudain qui s'est abattu sur cette famille trop heureuse, il demeure secrètement surpris devant un chagrin qui semble si calme sur cette figure. Comme toujours, un charmant sourire apparaît sur ses lèvres, alors même qu'elle décrit les derniers moments de son fils.

Encore que les coutumes de la politesse japonaise considèrent comme peu décent de montrer sur son visage des sentiments passionnés, cette femme n'a pas une larme ni un soupir, mais sourit doucement en racontant la mort de son fils bien-aimé. Un malaise progressif s'empare du professeur. Cependant son regard tombe bientôt par hasard sur les mains de la mère, qui tremblent légèrement et pressent violemment un petit mouchoir blanc de toile. Pour la première fois il se rend compte du chagrin aigü et violent que cause la mort de son fils à la mère.

La manière d'exprimer les sentiments dans la nouvelle précédente est typiquement japonaise. C'est en même temps un trait caractéristique du mode d'expression dans nos films.

Les Japonais, au siècle dernier, regardaient comme une grossièreté de trahir leurs passions, qu'il s'agisse de chagrin, de colère, de douleur ou de plaisir. Même lorsqu'on est seul, il convient d'éviter de se laisser aller à de telles excès d'émotion. Cette conception s'est transmise au 20e siècle comme une chose qui va de soi.

En conséquence les Japonais manifestent leurs émotions par des expressions et des mouvements imperceptibles du visage, où s'impriment des sentiments forts et profonds comme dans le cas de l'héroïne de la nouvelle précitée.

Une autre photo de CARMEN REVIENT AU VILLAGE (Carmen Kokyo ni Kaeru), interprété par Toshiko Kobayashi et Hideno Takamine. ←

Cependant même ceux qui sont habitués à masquer leurs émotions ont parfois besoin d'une détente. Ne pouvant la trouver dans la vie réelle, ils l'ont cherchée au théâtre. D'où le « Kabuki », un genre scènique qui s'est développé aux 18e et 19e siècles.

Dans beaucoup de pièces de ce type, nous constatons que de tels sentiments, après avoir été comprimés jusqu'au bout, explosent soudain en un accès de terrible colère ou de pleurs violents qui bouleverse la sensibilité des spectateurs. De tels accès sont d'une émouvante beauté, comme dans le cas de la mère de tout à l'heure, dont les mains marqueront un tremblement dans le style exagéré que nécessite le théâtre.

De telles nuances ne s'expriment qu'à peine dans la vie réelle, et la violente explosion de passion, qui, sur la scène, donne lieu à de beaux effets de style, influence encore beaucoup le jeu des acteurs japonais d'aujourd'hui, quand bien même l'habitude de masquer ses sentiments est depuis longtemps passée de mode.

Dans le domaine du « Nouveau Théâtre » et du cinéma au 20e siècle, après le déclin du Kabuki, des efforts importants ont été faits en vue d'une expression réaliste et modérée des sentiments dans la vie réelle, à l'opposé du style exagéré des acteurs de l'école Kabuki. Ainsi furent tournés plusieurs films traitant de la vie quotidienne du Japonais moyen, notamment des classes salariées, où les petits évènements quotidiens des querelles et mésententes au sein de la famille, entre amoureux ou entre époux, trouvent leur place et s'expriment sans aucun élément choquant. Dans la production de tels films on s'est efforcé de rendre le plus fidèlement possible l'expression des sentiments à la manière

Photo A1 (voir légende dans le texte)

japonaise. La plupart des acteurs de cinéma au Japon ont donc dû commencer par apprendre à transposer les nuances de la vie réelle à l'écran sous la forme la plus réaliste. Parmi les films de ce genre il en est un intitulé *Kagiri Naki Zenshin* (Le progrès illimité) produit en 1937.

Yasukichi Nonomiya, heureux époux, jouit de la confiance de sa fille Toshiko, qui travaille au magasin régional, et de son fils Ryosuke, étudiant à l'université. Il est lui-même l'employé d'une société depuis vingt-quatre ans consécutifs. Malgré le bonheur apparent de son foyer, Yasukichi a divers soucis. Par exemple le trousseau de sa fille qui est d'âge à se marier, l'appareil de photo que lui réclame son fils, et la maison qu'il rêve de construire avant l'âge limite du travail dans sa société, qui doit intervenir dans trois ans, afin de pouvoir y vivre tranquillement le reste de sa vie. Quoiqu'il soit honnête homme et bon cœur, il a pu économiser en un quart de siècle assez d'argent pour construire une petite maison et il entreprend cette construction.

Une nuit d'orage, l'anxiété le prend pour sa maison en chantier qu'il décide d'aller inspecter. Diverses pensées roulent dans son imagination : la maison nouvellement bâtie, la joie du mariage de sa fille, sa promotion au bureau, et un agréable pique-nique avec sa famille. Pourtant, au milieu de ces heureuses pensées, de mauvais pressentiments l'assaillent pour l'avenir : le fait qu'on le congédie froidement, arrivé à l'âge limite, l'incendie qui, au cours de l'orage, anéantit en un instant sa maison à demi bâtie. Le matin, arrivant au bureau la tête chavirée, il va directement jusqu'au bureau privé du gérant et s'assied dans le fauteuil du directeur commercial. Il est devenu fou. Son aspect est plus comique que misérable. Son fils et sa fille arrivent en hâte et l'emmènent, fermement convaincu qu'il vient d'être nommé membre du conseil d'administration.

Le jeu d'Isamu Kosugi, qui joue le rôle du père, avec les soucis et les joies d'un salarié moyen, qu'il exprime sans aucune exagération, a été applaudi comme représentant exactement la réalité évoquée. Le scénario résumé ci-dessus fera sans doute difficilement croire qu'un vieillard qui vit paisiblement puisse devenir fou par le pur effet de ses propres pensées. Mais ce fait, très typique de la mentalité japonaise et dramatiquement aussi bien rendu, laisse au public une impression qui n'a rien de factice.

Ce genre de films n'a certes que peu de rapport avec le romantisme qu'on trouve abondamment dans le cinéma japonais et qui a succédé aux films de la tradition Kabuki, avec ses colères et ses pleurs violents, si artistiquement rendus.

Ceux-ci retracent l'ère féodale du Japon, avec ses costumes, aux 18e et 19e siècles. Il est rare qu'on les joue en style réaliste. Ce sont la plupart du temps des récits d'aventures, où des héros armés jusqu'aux dents font preuve tout au long de leurs talents. Ces héros sont généralement des samouraï ou quelquefois des bandits de grand chemin. En général leurs pensées et sentiments sont simples. Leur psychologie et leur philosophie manquent souvent de consistance. On les comparerait volontiers aux héros des « western » ou aux Tarzan du cinéma américain.

Le public, astreint à la plus grande retenue dans la vie réelle, s'épanouit devant les actes de ces héros, si invraisemblables soient-ils, ou plutôt il les aime et les trouve passionnants du fait même qu'ils sont invraisemblables.

Ces films historiques, qui mettent en scène la période féodale, masquent leurs contradictions et leur inconsistance dans la psychologie des héros sous un manteau de coutumes et de traditions anciennes absolument différentes de celles d'aujourd'hui. Le public accepte de telles conventions, lui aussi.

C'est pourquoi ces héros, dont la mission est de faire exploser les sentiments refoulés du public par un phénomène de transfert, expriment leurs émotions sur le mode violent. Dans le Kabuki, on s'exprimait ainsi dans un style exagéré, voisin de la danse. Le film historique est, lui aussi, très marqué par cette tendance. Par exemple un personnage qui lutte contre une souffrance aiguë ou qui flambe de colère adopte certains gestes ou certaines attitudes qui expriment artistiquement, symboliquement, l'émotion du moment. Lorsque l'émotion atteint son paroxysme, le jeu de l'acteur marque un arrêt pour un gros plan d'un instant. On peut en voir un exemple dans la figure 1 jointe à cet article. Tandis que l'homme, la main sur la garde de son sabre, considère immobile son rival, son jeu est suspendu et la caméra marque cet arrêt avec exagération.

De telles poses sont beaucoup plus longues ici que dans la vie réelle et sont même tout à fait artificielles. Cependant le public y est habitué, sait ce qu'elles signifient et n'y voit qu'une forme de jeu traditionnel. Cette conception est fréquente dans les films historiques. A l'opposé du jeu réaliste indiqué précédemment, celui-ci peut être qualifié de jeu « stylistique » ou « symbolique ».

B (style romantique) C

(Voir légendes dans le texte ci-contre)

A² (Rashomon)

Comme il a été dit plus haut, le jeu réaliste, au Japon, copie beaucoup trop la vie quotidienne, alors que la manière romantique garde des éléments symboliques. En d'autres termes, il manque au cinéma japonais le style de jeu, à base de réalisme, qu'emploie par exemple Laurence Olivier dans *Henri V* ou dans *Hamlet*. Au Japon existent parallèlement deux styles, l'un qui montre la vie sous forme réaliste, et l'autre symbolique, encore teinté par l'ancienne ère féodale, avec un vaste fossé entre les deux, que rien ne vient combler. Ceci d'ailleurs imprègne tout le style de la réalisation.

Naturellement les metteurs en scène ont toute facilité pour adopter la technique de l'Europe et de l'Amérique, vu l'abondance des films étrangers d'importation. Aussi utilisent-ils toutes sortes de technique expressives. Alors que certains demeurent de purs imitateurs des écoles françaises ou américaines, d'autres produisent des films empreints d'originalité; mais alors ils y témoignent de l'une ou de l'autre des caractéristiques ci-dessus décrites.

L'industrie cinématographique japonaise possède quelques autres réalisateurs de la valeur d'Akira Kurosawa, auteur de *Rashomon*. Il est facile de les classer dans les écoles réaliste ou symboliste. Parmi ceux qu'on considère comme réalistes on trouve des personnalités comme Yasujiro Ozu, Heinosuke Gosho et enfin Yasujiro Shimazu. Ceux qui appartiennent au camp des symbolistes s'appellent : Teinosuke Kinugasa, Daisuke Ito, Hiroshi Inagaki, etc.

Il est malgré tout inexact de dire qu'aucun film n'a tendu à combler le fossé qui existe entre les deux écoles du réalisme et de l'expression romantique. Comme il a été indiqué au cours du présent article, plusieurs essais de modernisation ont été réalisés grâce aux efforts variés des réalisateurs aussi bien que des acteurs, et plusieurs films ont été tournés afin de tenter une solution de cet important problème. Si jusqu'à présent aucun film important de ce genre n'a été produit, c'est que de telles tentatives ont rarement été couronnées de succès. Ceci est probablement dû à la difficulté d'obtenir des acteurs un jeu semblable à celui de Jean-Louis Barrault, de Pierre Brasseur et d'Arletty dans *Les enfants du paradis*, c'est-à-dire un style dramatique à base de réalisme, entièrement libéré de l'influence de l'ancienne mode Kabuki.

Cette situation particulière est un réel handicap pour le cinéma Japonais, d'autant plus que les amateurs du cinéma national sont à l'affût de drames romanesques de bonne qualité artistique. La majorité du public compense toutefois cette lacune en allant voir les films étrangers.

On a vu par ce qui précède ce que sont l'expression et le jeu des acteurs dans les films japonais. Il reste à parler des récentes tendances qui se font jour depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Ces dernières années ont été tournés des films susceptibles de pallier l'inconvénient précité. Car des metteurs en scène comme Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi, Sei Imai, Kimisaburo Yoshimura, etc., qui tous ont commencé vraiment à travailler depuis la guerre, ont fait des efforts en ce sens. En même temps le mouvement du « Nouveau Théâtre » qui est né en opposition avec le Kabuki, s'inspire de la même tendance que les précédents, d'autant que les comédiens de la nouvelle école trouvent plus facilement des rôles au cinéma.

L'un des exemples typiques des efforts pour créer une école dramatique au Japon dans le style expressif, vigoureux, qui s'inspire de la vie quotidienne actuelle, est le film *Rashomon* qui pourrait être mis en parallèle avec d'autres œuvres telles que *Mata Auhi Made* (Jusqu'à ce que nous nous retrouvions) mis en scène par Sei Imai, *Osone-Ke No Asa* (L'aurore de la maison Osone) réalisé par Keisuke Kinoshita, *Norainu* (Chien égaré) mis en scène par Akira Kurosawa.

Observons ces caractéristiques en prenant l'exemple de *Rashomon*. Considérons les photos ci-contre de la lutte au sabre : A1 et A2 sont tirées de *Rashomon*, B et C de films en style romantique.

Le combat est rendu sur un mode très réaliste, grâce auquel le metteur en scène réussit à exprimer le sérieux du guerrier et la sauvagerie du bandit. Ceci est vrai non seulement pour de telles scènes mais pour la totalité du film. Malgré l'étrangeté du récit, le mode d'expression qui inspire ce film a réussi à donner un ton réaliste aux sentiers battus du film historique.

De même dans les films qui traitent de sujets modernes, l'expression et le jeu des acteurs s'accompagnent d'une certaine dose dramatique, totalement différente des banalités qui sévissaient habituellement dans la production d'avant-guerre. Nous espérons et croyons sincèrement que les films réalisés selon ce nouveau style susciteront également l'intérêt des pays étrangers, au delà des limites de notre culture particulière.

LE CINÉMA NON COMMERCIAL AU JAPON

En tant que moyen de communication commode avec la masse, le cinéma est largement utilisé au Japon sous forme non commerciale. Le nombre des salles de cinéma qui projettent des films commerciaux est d'environ. 3.200. Il va sans dire que les grands films produits par les cinq grandes sociétés et par les autres petits producteurs indépendants sont projetés dans les salles commerciales. Toutefois les copies de ces films, réduites en 16 mm., sont très souvent utilisées par des exploitants ambulants sous une forme non commerciale, pour un public auquel il serait difficile d'aller voir le film dans une salle. Les sociétés commerciales principalement adonnées à la fourniture de tels films sont peu nombreuses. La Toei Motion Picture Company, qui fait partie des cinq grandes, possède un matériel de ce genre en 16 mm et offre des films et des appareils pour les projections ambulantes.

L'usage des films à l'école a récemment fait l'objet d'études sérieuses de la part des éducateurs de notre pays. Quoique la nécessité de ce service du cinéma dans l'enseignement moderne soit parfaitement reconnue et mise à l'étude, différentes raisons gênent les réalisations en ce domaine. L'insuffisance des budgets scolaires est sûrement le premier obstacle. Les progrès sont toutefois réels, quoique très lents.

Quelques écoles qui possèdent, évidemment, leurs appareils de cinéma ou de projections fixes, ont déjà introduit en classe le film comme matériel audio-visuel. D'une façon générale, l'enseignement audio-visuel dans les écoles japonaises n'a pas atteint le même degré de développement qu'en Amérique et dans d'autres pays aussi avancés. En dépit de grandes difficultés, des pionniers poursuivent leurs recherches en vue d'améliorer l'enseignement scolaire.

D'autre part, l'usage non commercial du cinéma pour l'éducation des adultes est très répandu chez nous. Chaque préfecture possède au chef lieu sa propre librairie audio-visuelle. Celle-ci comporte différentes sortes de matériel, tels que des films, des plaques, des films fixes, des affiches, etc... Le but de tels services est de diffuser toutes les informations nécessaires aux habitants des districts, et de contribuer à élever leur éducation sociale.

L'armée américaine a fourni environ 1.000 *projecteurs en 16 mm sonore afin d'aider à cette activité. Le tableau suivant indique le nombre des appareils « Natco » fournis dans huit districts du Japon.*

Nom des districts	*Nombre d'appareils*
Kanto	247
Tohoku	140
Hokkaido	75
Kinki	114
Chugoku	93
Shikoku	64
Tohoku	141
Kyushu	126
Total :	1.000

L'éducation des adultes par les méthodes audio-visuelles s'est révélée très difficiles chez nous. Il ne serait pas exagéré d'affirmer que cette éducation n'a pu commencer réellement que lorsque les services audio-visuels ont reçu les appareils « Natco ». La création de services audio-visuels a non seulement facilité l'éducation des adultes, mais également stimulé l'emploi de cette méthode au Japon.

Chaque service est dirigé par un fonctionnaire à qui incombe l'entière responsabilité du matériel. Naguère, alors que cette activité était encore dans l'enfance, il était obligé d'entreprendre de pénibles tournées afin d'éclairer le public sur l'importance des moyens audio-visuels d'éducation sociale. A

cette époque, le matériel en question n'était utilisé que par le service lui-même. Toutefois le public reconnait maintenant la nécessité de cette méthode et commence à en user avec ardeur à des fins particulières. Afin d'aider cet usage spontané du matériel audio-visuel dans le public, le service en pratique la location gratuite.

A côté de cette utilisation spontanée, le fonctionnaire chargé du service organise très souvent des débats ou des projections de films sur des sujets particuliers. Les films utilisés sont des films éducatifs provenant pour la plupart de la section d'information et d'éducation civile auprès du Commandement suprême des forces alliées, dite C.I.E. Cette section possède elle-même des services de production et de distribution pour ses propres films. Toutefois les services audio-visuels des préfectures ne se limitent pas aux films de la C.I.E. Le bureau préfectoral de l'éducation duquel dépend le service recherche, naturellement, toutes sortes d'excellents films de production nationale, susceptibles de servir à l'éducation sociale.

Le bureau préfectoral de l'éducation a dû faire face à de grandes difficultés. L'insuffisance du budget pour l'exploitation non commerciale est également l'un des problèmes les plus graves. Cependant tous les efforts possibles sont faits pour faciliter l'éducation sociale par les méthodes audio-visuelles.

Un extérieur du film HAKAI. De gauche à droite : Iyukichi Uno, Ryo Ikebe, Yokokatsuragi.

Actualités et Films Educatifs au Japon

par

MR KURODA

de la Motion Picture Association of Japan.

Il existe trois grandes firmes productrices d'actualités au Japon : Nihon Eiga Shinsha Inc., Yomiuri-Films et la Cie Nichibei. Ce sont des sociétés privées.

Ces sociétés produisent des bandes hebdomadaires d'actualités dont les titres sont les suivants :

Nom de la Société	*Titre des actualités*
Nihon Eiga Shinsha Inc.	Asahi News
Yomiuri Motion Picture Productions	Yomiuri International News Mainichi BNC World News
Nichibei Motion Picture Company	Mainichi BNC World News

Outre les actualités précitées, il existe une firme uniquement spécialisée dans le sport, la Premier Motion Picture Production, dont les bandes portent le titre de « Movie Times ». Les bandes produites dans notre pays, à l'exception des nouvelles sportives et des actualités étrangères, n'ont aucun caractère récréatif: elles traitent essentiellement des sujets à l'ordre du jour, des évènements politiques, etc...

Afin d'augmenter l'intérêt des sujets traités et de varier leur contenu, les firmes d'actualité ont entrepris d'échanger des documents avec des firmes étrangères. Au terme des contrats, certaines d'entre elles achètent chaque semaine un matériel inédit, alors que d'autres procèdent à des échanges gratuits. Les sociétés qui pratiquent ces échanges avec le Japon sont : Incom, Pathé, Svensk, Neue Deutsche Wochenschau. Certaines sociétés se servent auprès d'International News Service, N.B.C., etc.

Les sociétés qui jouissent d'un accord d'échange sont généralement autorisées à introduire les documents étrangers dans leurs propres bobines et à y ajouter un commentaire en japonais. Aucune maison n'utilise de documents repiqués ou inédits provenant des Nations Unies. Toutefois la Section d'information et d'éducation civile auprès du Commandement suprême des forces alliées à Tokyo délivre très souvent des documents enregistrés par les opérateurs de l'armée. Cette source est très utilisée par les firmes japonaises d'actualité qui, vue la situation actuelle au Japon, ne peuvent envoyer leurs opérateurs dans les autres pays.

Naguère les actualités japonaises n'étaient pas produites par les sociétés précitées. Quoiqu'il y eut quatre journaux d'actualité, sous le titre de « Nouvelles japonaises », « Nouvelles culturelles », etc., les producteurs ont dû cesser pour différentes raisons. La Riken Motion Picture Company avait même produit des actualités hebdomadaires, maintenant disparues.

Les actualités japonaises sont exploitées principalement par trois réseaux. Ce sont :

Titre des actualités	*Réseaux de distribution*
Asahi News	Circuit Toho
Asahi News	Circuit Shochiku
Yomiuri International News	Circuit Daiei
Mainichi NBC World News	

Elles accompagnent naturellement des films commerciaux. Le fait que les actualités soient exploitées par les réseaux des trois plus grandes firmes de distribution, en complément de programme, semblerait indiquer que chaque société d'actualité possède des liaisons avec ces grandes firmes. La longueur moyenne des actualités est de 250 à 300 mè-

La comédie elle aussi est internationale. Celle de YABURE-DAIKO (Le tambour cassé) ressemble étrangement par son style et ses gags...

...à une comédie, sinon américaine, du moins occidentale. Mais le cinéma japonais avait-il besoin de cette parodie pour exprimer la fraîcheur et la jeunesse ?
Ci-dessus, au premier plan : TSAMASABURO BANDO.

tres, soit une bobine. Les firmes d'actualité sont exemptes de la taxe à la production sur la pellicule vierge.

A côté de ces actualités japonaises, le public peut voir cinq bandes d'actualités étrangères, commentées en japonais. Elles sont montées en utilisant des documents envoyés de leur pays d'origine. A la fin de 1951, il ne parvenait au Japon que deux bandes d'actualités étrangères : les Nouvelles Associées, importées par La Central Motion Picture Exchange, et les Nouvelles Britanniques, importées par la British Film Corporation. Toutefois, à la suite de la dissolution de la première société, les services japonais de la Paramount, Fox, Warner et M.G.M. se mirent à distribuer leurs propres actualités sous l'estampille de leurs sociétés. Le matériel de base de ces actualités est naturellement importé des Etats-Unis où se trouvent leurs services centraux. Les Nouvelles Mondiales Britanniques conservent leur position comme actualités anglaises.

Nous devons indiquer que les gouvernements locaux ont commencé à réaliser des actualités. Le but essentiel de ces actualités préfectorales est de diffuser les nouvelles utiles aux populations locales. Leur contenu va des informations sur le gouvernement préfectoral aux événements de toutes sortes survenus dans les villes et villages. Ces actualités sont surtout l'œuvre de producteurs privés de films éducatifs, mais quelques-unes sont le fait d'une association établie spécialement à cet effet par le gouvernement préfectoral. Leur projection publique est assurée par des salles locales qui passent des contrats avec le gouvernement local. Cette tendance des gouvernements locaux à se lancer dans la production d'actualités est motivée par la conscience qu'ils ont de l'influence du cinéma sur le public.

La production de films éducatifs au Japon est en pleine prospérité. En effet, 228 films éducatifs (y compris quelques courts sujets) ont été produits par différentes maisons. Parmi les 61 producteurs adonnés surtout à la réalisation de films éducatifs et de courts sujets, les principaux sont : Nihon Eiga Shinsha Inc. Riken Motion Picture Company et Toho Educational Film Company.

Les courts sujets sont ordinairement distribués par les mêmes réseaux commerciaux que les actualités. En ce qui concerne les films éducatifs, ils sont habituellement vendus par des sociétés commerciales de distribution qui traitent principalement ce genre de films. Les utilisateurs se recrutent principalement dans les écoles, les administrations publiques, les syndicats, les agences gouvernementales, etc.

★

Les producteurs font rarement tirer des copies en 16 mm. Le film en 35 mm est le plus employé en raison de la difficulté de produire directement en 16 mm. Au Japon, à quelques exceptions près, les films en 16 mm sont réduits du 35 mm. En moyenne, les films éducatifs ne dépassent pas deux bobines. Quelques uns seulement atteignent quatre ou six bobines, mais ils sont rares.

Comme il a été dit plus haut, les films éducatifs sont généralement vendus par les distributeurs ordinaires ou par des commerçants. Au Japon, le nombre de projecteurs en 16 mm confiés aux écoles et aux services d'éducation n'est pas très élevé, car l'enseignement audio-visuel par les films est encore dans l'enfance. Cependant le récent développement des librairies audio-visuelles auprès des gouvernements préfectoraux, réalisé avec l'aide de l'armée américaine afin de rééduquer le peuple japonais dans la vraie voie démocratique, donne lieu à une importante consommation de films éducatifs. Depuis que des méthodes d'éducation audio-visuelle ont été introduites dans notre pays, elles ont servi de stimulant à la fois auprès des éducateurs et des producteurs de films éducatifs.

L'usage du cinéma en classe a contribué peu à peu à augmenter le nombre et la qualité de ces films. De nombreux pionniers des méthodes audio-visuelles se réunissent fréquemment pour étudier et échanger des informations concernant l'utilisation efficace du cinéma en classe et l'adaptation des films au programme scolaire. Ce mouvement n'a pas manqué d'exercer une forte influence sur les producteurs, en les forçant à fournir un matériel éducatif meilleur que tout ce qui existait antérieurement.

D'autre part il convient de ne pas oublier un fait, à savoir l'existence de films scientifiques au Japon. Les remarquables résultats obtenus en ce domaine, qui sont le fruit d'efforts persévérants et d'une technique perfectionnée, se sont concrétisés dans des films

comme *Le gel, Légendes de Bachili, La vie du riz, La cristallisation de la glace*, etc...

Les agences gouvernementales japonaises manifestent un grand enthousiasme pour la production des films, surtout éducatifs. Les ministères de l'Agriculture et du Bien-être public l'utilisent tout spécialement. Le premier, en particulier, a produit un certain nombre de films destinés à l'usage de ses services extérieurs. Quelques uns vont être exportés à l'étranger afin d'enseigner aux agriculteurs les techniques et le fonctionnement des coopératives rurales. *Courbé avec les ans*, un film du ministère de l'Agriculture traitant des activités coopératives rurales, a reçu un accueil favorable non seulement des professionnels, mais du grand public, vu ses qualités de style et de composition.

Différents organismes ont patronné la production de films éducatifs. Une résente tendance s'est développée parmi les firmes commerciales en faveur des « public relations » et a attiré l'attention sur la puissance du cinéma. Les films en couleurs, financés par l'une des principales compagnies minières japonaises *Les ressources du sous-sol* et *Notre bilan*, ont obtenu un remarquable succès. On peut dire que ce n'est là qu'un début. Ces films peuvent sûrement servir comme matériel scolaire d'éducation visuelle.

On peut regretter que le cinéma éducatif japonais reste méconnu dans le monde. Nous souhaitons ardemment qu'un jour les films japonais soient présentés aux spécialistes de l'éducation et contribuent à la civilisation et à la culture dans le monde.

Statistiques de Films Éducatifs produits en 1951

Nom de la Société	Courts sujets	Enseignement	Education sociale	Enregistrements	Dessins animés
Riken Motion Picture, Inc.	20	2	1	9	0
Nihon Eiga Shinsha, Inc.	27	1	0	2	1
Toho Educational Film, Inc.	13	1	0	0	2
Yomiuri Motion Picture, Inc.	13	0	0	0	0
Mainichi Press	10	0	0	1	0
Tonichi Kogyo, Ltd.	9	0	0	0	0
Iwan Mutsu Productions	9	0	0	0	0
Nichibei Motion Picture, Inc.	8	0	0	0	0
Tokyo Motion Picture Technique	6	0	0	0	0
Premier Picture Production	5	0	0	1	0
Iwanami Motion Picture	3	1	0	1	0
Nichiei Art Films	4	1	0	0	0
Nichiei Scientific Films	4	0	0	0	0
Naigai Motion Picture	3	1	0	0	0
Tokyo Hassei Production	4	0	0	0	0
Educational et Scientific Films	4	0	0	0	0
Wrestling Association	4	0	0	0	0
Divers : 44	47	6	1	0	4
Totaux : 61 sociétés	193	13	2	14	7

Total : 228

Remarques :

1° Le tableau ci-dessus indique le total des films produits en 1951, non compris les films récréatifs et les actualités.

2° Le tableau comprend les films réalisés sous divers patronages, et dont la plupart entrent dans la catégorie des courts sujets.

LES FILMS ÉTRANGERS DANS LE JAPON D'APRÈS-GUERRE

par

NAGAMASA KAWAKITA

Président de la Towa Film Corporation.

Quoique le Japon possède sa propre industrie cinématographique, importante en nombre (avec une moyenne de 200 films par an) et en valeur (l'ensemble du capital des 5 plus grandes sociétés de production atteignant environ 1.480.000.000 de yens), les films étrangers jouent dans la vie culturelle et sociale de la masse du peuple un rôle beaucoup plus considérable que dans les autres pays. Aussi, pour quiconque étudie la sociologie et les arts culturels, la première question qui se pose concerne-t-elle les raisons de ce fait.

Il n'est évidemment pas possible, dans les limites de cet article, de répondre pleinement à cette intéressante question, mais nous pensons que pour y répondre correctement il conviendra de tenir compte : 1° des éléments qui composent actuellement la culture japonaise, 2° de la mentalité de nôtre peuple et 3° des caractéristiques des films étrangers importés chez nous.

Lorsqu'en 1860 le Japon s'ouvrit à nouveau à la culture mondiale après une période de trois siècles d'isolement forcé, on assista à une ruée vers la culture occidentale et spécialement européenne. Les besoins d'assimilation de la civilisation occidentale, à la fois spirituellement et matériellement, étaient presque insatiables et atteignaient tous les milieux sociaux. Ce fut pour le Japon le début d'une ère d'imitation et d'adaptation de la culture occidentale, processus qui continue encore aujourd'hui. En fait, il faut voir dans le large accueil réservé actuellement aux films étrangers, en tant qu'ils représentent un élément culturel de la civilisation occidentale, un exemple visible de la renaissance de cette soif de culture européenne et américaine qui, durant une brève décade, avant et pendant la deuxième guerre mondiale, fut énergiquement combattue par la classe militaire au pouvoir. Si l'on considère que la culture du Japon moderne est un mélange d'idées et d'expressions indigènes et occidentales, on ne peut guère s'étonner de voir les films étrangers jouir d'une forte popularité. Ce fait est particulièrement vrai pour les jeunes générations ainsi que pour les gens un peu plus âgés qui, au cours de leurs années de formation, furent mis en contact avec les grandes traditions de la littérature et des arts européens, surtout ceux de la France, de l'Allemagne et de la Russie d'ancien régime.

L'esprit japonais, par tradition et par nature, est aisément perméable aux idées étrangères. A l'exception de quelques explosions périodiques d'un nationalisme passionné et même fanatique, les Japonais ont toujours été, au cours de leur histoire, tolérants à l'égard des étrangers et de leur civilisation. Avant l'établissement du Shogounat des Tokugawas, alors que le Japon était hermétiquement fermé aux idées extérieures, les routes commerciales du monde atteignaient le Japon et donnaient lieu à un libre échange d'arts et de culture avec tous les autres peuples. Quoiqu'il fut reconnu que cette culture mondiale se transmettait par l'intermédiaire des cultures hindoues, chinoises et coréennes, il n'en reste pas moins que le Japon connaissait les cultures étrangères. Cette qualité inhérente à la mentalité japonaise reste intacte aujourd'hui. Les films étrangers, comme les vêtements et les produits étrangers, ne sont pas considérés comme de curieux objets venus d'autres planètes.

Le troisième facteur qui contribue à expliquer l'importante position des films étrangers concerne ceux-ci directement. Ce point sera étudié au cours du reste du présent article.

L'importation régulière des films étrangers dans notre pays date de l'année 1910 environ.

On ne manquera pas, en admirant cette photographie, de se souvenir de la dernière scène de Falbalas, où le couturier (R. Roulcau) trouvait la mort en emportant dans ses bras le mannequin de son amour. Ici le drame semble s'effacer devant l'univers de l'au-delà qui pour tout japonais est la poésie même. Au seuil de cette nouvelle vie, l'homme sourit, l'éventail s'illumine et les fleurs semblent éclairer la longue chevelure de la désespérée.

Dans cette première phase, les bandes italiennes, françaises et allemandes prédominaient sur les films anglais et américains. Peut-être pourrait-on voir un rapport étroit entre ce phénomène et la prédominance à cette époque, des romans français, allemands et russes, dont l'influence profonde s'exerce encore sur les écrivains de notre pays. L'esprit japonais est plus près de la mentalité continentale dans ses efforts artistiques, quoiqu'on puisse dire de ses aspects techniques ou commerciaux. Aussi est-il naturel que les films venus du continent aient été les plus populaires de 1910 jusqu'au début de la première guerre mondiale. Cette dernière eut pour effet le déclin de la puissance économique de l'Allemagne, de la France et de l'Italie, qui se traduisit par une montée soudaine des films américains à partir de 1920. Qu'on ne croie pas cependant qu'Hollywood put vaincre sans trouver aucune concurrence. Avec la renaissance de l'industrie cinématographique en France et en Allemagne, plusieurs firmes créées vers 1925 se spécialisèrent dans l'importation des films européens et firent venir des films de ces deux pays en quantité massive. D'une façon générale le domaine du film étranger au Japon s'est, grosso modo, réparti à peu près également à partir de cette date entre l'Amérique, la France et l'Allemagne.

Les films français et allemands, s'adressaient aux milieux intellectuels et culturels et ont joui d'une faveur régulière auprès d'un public peut-être plus faible, en nombre, mais certainement plus fidèle. Ces films se caractérisent par une pénétration supérieure de la nature humaine et une conception plus sérieuse de la vie que la moyenne des films d'Hollywood. Rien d'étonnant à ce que les films européens soient accueillis comme étant d'une valeur artistique et culturelle supérieure à celle des films américains.

Ceux-ci, de leur côté, s'adressaient à un public entièrement différent. Ce public s'inté-

Miki Sanjoo et Kazuko Fushimi représentèrent le cinéma japonais au dernier festival de Punta del Este...

ressait plus à l'action ou encore, à l'opposé, recherchait un genre romanesque d'évasion avec « happy end » obligatoire. Sans vouloir être trop sévère pour Hollywood, on peut dire que le public intellectuel et les critiques de cinéma déplorent ces importations hollywoodiennes, mais que les Tom, Harry et Mary de notre pays se précipitent en foule pour voir de tels films, ce qui explique le fort penchant des distributeurs en faveur des bandes américaines. La tendance générale, au cours de la décade qui va jusqu'au déclenchement de la deuxième guerre mondiale, peut s'exprimer par le tableau suivant des films étrangers considérés au Japon comme les plus remarquables du point de vue cinématographique :

1931 : 1)*Morocco*, 2) *Sous les toits de Paris*, 3) *City street*. 4) *Le million*, 5) *Dishonored*.

1932 : 1) *A nous la liberté*, 2) *Selfguidance into Life*, 3) *Die Dreigroschenoper* (L'opera *de qual'sous*), 4) *Kameradschaft* (La tragédie de la mine), 5) *Love Me Tonight*.

1933 : 1) *Maedchen in Uniform*, 2) *14 juillet*, 3) *The Front Page*, 4) *Silly Symphony*, 5) *Street Scene*.

1934 : 1) *Le paquebot Tenacity*, 2) *Der Kongress tanzt*, 3) *Poil de carotte*, 4) *A Stranger's Return*, 5) *It Happened One Night*.

1935 : 1) *Le dernier milliardaire*, 2) *Le grand jeu*, 3) *The House of Rothschild*, 4) *Leise flehen meine Lieder* (La symphonie inachevée), 5) *The Informer* (Le Mouchard).

1936 : 1) *Pension Mimosa*, 2) *The Ghost Goes West* (Fantôme à vendre), 3) *Opéra Hat*, 4) *Maria Chapdelaine*, 5) *La Bandera*.

1937 : 1) *La kermesse héroïque*, 2) *La belle équipe*, 3) *Les bas-fonds*, 4) *Dodsworth*, 5) *Make Way for To-morrow*.

1938 : 1) *Un carnet de bal*, 2) *One Hundred Men and A Girl*, 3) *Jenny* 4) *Modern Times*, 5) *A Star is Born*.

1939 : 1) *Pépé le Moko*, 2) *Prison sans barreaux*, 3) *Burgtheater*, 4) *You Can't Take It*

...et s'intéressèrent au cinéma français ainsi qu'à la Revue Internationale du Cinéma, en prenant contact avec notre Rédacteur en Chef Mr Ruzkowski (au centre).

with you (Vous ne l'emporterez pas avec vous), 5) *Dead End*.

1940 : 1) *Fest der Voelker*, 2) *Stagecoach* (La Chevauchée fantastique), 3) *Only Angels Have Wings* (Seuls les anges ont des ailes), 4) *Unternehmen Michael*, 5) *Fest der Schoenheit*.

Venons-en maintenant à un bref aperçu des films étrangers au Japon depuis la capitulation. Nous avons indiqué plus haut que les films américains recommencèrent alors à être projetés en février 1946. L'exploitation de ces films fut un événement dans l'histoire du cinéma au Japon pour beaucoup de raisons. Le public, habitué depuis longtemps aux seuls films japonais de propagande de guerre, voyait pour la première fois, après un délai de plusieurs années, de splendides bandes en noir et blanc aussi bien qu'en technicolor. La technique des films américains projetés durant cette période était dans l'ensemble d'excellente qualité et exprimait pleinement les meilleurs talents créateurs d'Hollywood. Le public qui, dans les salles bondées, n'en perdait pas une bouchée, était très jeune et leurs réactions devant les films ressemblaient d'assez près à celles de la moyenne des spectateurs américains. Le goût renaissait pour la culture occidentale, qui a toujours été un élément important de la mentalité japonaise, mais il se tournait maintenant vers l'Amérique. Ces facteurs, auxquels s'ajoutent certains obstacles opposés à l'importation en provenance des autres pays, assura une suprématie totale au cinéma américain. Cette faveur prépondérante envers les films américains est le seul phénomène remarquable dans le domaine du cinéma depuis la capitulation.

Il convient de noter deux autres faits durant cette période. L'un est le remarquable accroissement de popularité des films anglais. Jusqu'à présent le cinéma anglais, pour des raisons que nous n'avons pas à étudier ici, venait en quatrième position, loin derrière les films américains, français et allemands. L'autre fait à mentionner est le succès sensationnel des films italiens d'après-guerre. A commencer par « Paisa » en 1949, les films italiens sont allés chez nous de succès en succès. Par rapport à leur position respective avant la guerre, ce sont les films français et allemands qui ont le moins gagné en prestige et en popularité au cours de cette dernière période. Ceci est un fait évident si l'on examine les tableaux des cinq meilleurs films de l'année de 1946 à 1951. En ce qui concerne le faible nombre des films français, la cause en est principalement dans le système de quota à l'importation actuellement en vigueur chez nous. Autre raison : l'âge très jeune de la masse du public. Un autre facteur qui ne peut être sous-estimé est la conception superficielle de la vie qui a prévalu chez les jeunes dans un pays aussi durement vaincu que le Japon. Quant aux films allemands, le premier a été présenté au mois de mars dernier, aussi est-il prématuré d'en tirer dès maintenant des conclusions pour l'avenir. Outre les films étrangers précités, on a pu voir chaque année un ou deux films venus d'U.R.S.S., du Danemark, de Suède et du Mexique, mais il y a peu à dire à leur sujet sinon de noter leur présence dans le Japon d'après-guerre.

Les films étrangers, projetés depuis 1946 jusqu'en 1951, qui sont considérés comme présentant un intérêt culturel sont les suivants :

1946 : 1) *Going my Way* (La route semée d'étoiles), 2) *Tales of Manhattan*, 3) *Shadow of a Doubt* (L'ombre d'un doute), 4) *Abe Lincoln in Illinois*, 5) *The Southerner* (L'homme du sud).

1947 : *Suspicion* (Soupçons), 2) *My Darling Clementine* (La poursuite infernale), 3) *Random Harvest*, 4) *The Human Comedy*, 5) *Music in Million*.

1948 : 1) *Henry V*, 2) *The Best Years of Our Lives* (Les meilleures années de notre vie), 3) *Brief Encounter* (Brève rencontre), 4) *Les maudits*, 5) *La fin du jour*.

1949 : 1) *Païsa*, 2) *La grande illusion*, 3) *I Remember Mama*, 4) *Hamlet*, 5) *Red Shoes* (Les chaussons rouges).

1950 : 1) *Ladri di biciclette* (Voleurs de bicyclettes), 2) *Manon*, 3) *A Letter to three Wives* (Lettre à trois femmes), 4) *Roma, citta aperta* (Rome, ville ouverte), 5) *The Naked City* (La cité sans voile).

1951 : 1) *All About Eve* (Eve), 2) *Sunset Boulevard* (Boulevard du crépuscule), 3) *How Green was my Valley* (Qu'elle était verte ma vallée), 4) *Orphée*, 5) *Odd Man Out* (Huit heures de sursis).

La popularité du cinéma étranger se limite, dans une grande mesure, aux milieux intellectuels dans les quelques grands centres métropolitains, et même s'il est vrai que les grandes villes possèdent des salles d'exclusivité entièrement spécialisées dans les films étrangers, l'immense majorité du public donne sa faveur au cinéma japonais. Ce qui n'empêche que les films étrangers de ces

dernières années marquent une avance remarquable du point de vue commercial, ainsi qu'il ressort de la statistique suivante : En 1931, le nombre des films étrangers importés chez nous n'atteignait pas moins de 230, contre seulement 207 films de production nationale. Sur ces 230 films importés, 179 étaient américains, ce qui montre à quel point les films américains ont gagné sur les films japonais et européens. Si nous considérons les choses dans l'ensemble, nous constatons qu'en 1951 les recettes des films japonais ont totalisé mensuellement 596.404.000 yens contre 354.790.000 pour l'ensemble des films étrangers, soit en gros 63 % du marché total. Etant donné qu'avant la guerre, le plus haut pourcentage enregistré pour les films étrangers s'était toujours tenu nettement au-dessous de 20 %, on peut en conclure que la montée des films étrangers au Japon durant ces dernières années a été extraordinaire.

En ce qui concerne l'avenir du cinéma étranger au Japon, on peut dire que dans une grande mesure il dépend d'abord de l'importance des crédits disponibles pour les importations de ce genre, et en second lieu du relèvement du cinéma national, tant du point de vue financier que de l'équipement et de la valeur des produits finis. L'estime du public japonais pour la qualité des films étrangers ne peut, de son côté, être maintenue que par une sélection judicieuse de la part des exportateurs, de façon à maintenir jalousement la réputation qu'ils se sont acquise dans le passé. Et ici nous faisons appel aux talents artistiques des producteurs américains et européens, à cet instant crucial du développement de l'industrie cinématographique japonaise, pour exprimer et pour nous présenter par l'intermédiaire du cinéma les aspirations de tous les êtres humains vers un idéa toujours plus haut et plus noble.

LE CHRISTIANISME DANS LE CINÉMA JAPONAIS

par

le Professeur KOBAYASHI

Président de Sophia University, Tokyo.

Après la guerre, lorsque la nouvelle constitution eut garanti la liberté de croyance et que l'essor des sympathies en faveur du christianisme commença à réduire les obstacles auxquels il se heurtait, les catholiques manifestèrent leur activité dans le développement des écoles missionnaires, des œuvres charitables, de la presse et des conférences, etc...

Avec la naissance de la radiodiffusion commerciale, les catholiques ont réussi à fonder la station NCB. Cependant ils n'ont pas encore été jusqu'à produire des films; mais parmi les firmes de production l'on constate une tendance à évoquer sur l'écran des thèmes catholiques. Exemple : *Les cloches de Nagasaki* qui relate la biographie du Dr Nagai, importante personnalité catholique, victime de la « maladie atomique ».

Plusieurs éléments ont contribué à cette tendance : 1° le fait que certains films américains tels que *Going my way* (*La route semée d'étoiles*), *Les cloches de Sainte-Marie*, *Le chant de Bernadette* ont été également des succès dans notre pays. 2° la popularité des ouvrages catholiques du Dr. Nagai et d'autres auteurs de semblable influence. 3° le fait qu'à l'occasion de l'Année Sainte, la Cité du Vatican a souvent été présentée dans les bandes d'actualité mondiale.

Actuellement une compagnie de production de grands films projette la réalisation de *Kirishitan-Mono*. C'est l'histoire des catholiques au temps des persécutions dans l'ancien Japon, par exemple Ukon Takayama, Garcia Hosokawa, etc... A de telles occasions, les conseils des catholiques sont sollicités au sujet de la liturgie et des costumes catholiques.

Toutefois, il y aurait lieu de prévoir la création d'une société catholique de production afin de produire des films sains et valables du point de vue catholique.

Il est question que la Société de Saint Paul étende ses projets non seulement à la radiodiffusion, mais également à la production de films. Son succès est souhaité non seulement par les intellectuels catholiques, mais aussi par les Japonais de bonne volonté qu'impressionne vraiment la décadence morale de la jeunesse dans l'après-guerre. En attendant il y a nécessité urgente à organiser une sorte de ligue de décence parmi les catholiques japonais.

Une page d'histoire du Cinéma Japonais

par

René JEANNE et Charles FORD

Nous devons à l'amabilité de l'éditeur Robert Laffont de pouvoir présenter à nos lecteurs le chapitre de René Jeanne et Charles Ford consacré à l'histoire du cinéma muet au Japon, extrait du deuxième volume de leur « Histoire Encyclopédique du Cinéma », ouvrage qui fait autorité en la matière.

Depuis que le cinéma existe, c'est-à-dire en près de soixante ans, c'est à peine si une douzaine de films japonais sont arrivés jusqu'aux écrans européens. Aussi est-ce avec un étonnement, mêlé de quelque scepticisme, que les amateurs les plus éclairés des spectacles cinématographiques accueillent les professionnels renseignés — il y en a — qui leur affirment que depuis longtemps le Japon possède une industrie cinématographique dont l'importance quantitative la place immédiatement après les Etats-Unis et qu'il est même arrivé, en certaines années particulièrement favorisées, que cette situation se soit trouvée renversée et que le nombre des films sortis des studios nippons ait dépassé celui des films américains.

C'est en 1896 que le Japonais firent la connaissance des photographies animées, par le truchement d'agents représentant aussi bien les intérêts de l'Américain Edison que ceux du Français Lumière. Leur esprit ingénieux fut immédiatement séduit, est-il besoin de le dire ? Si bien que deux ans ne s'étaient pas écoulés qu'un premier film était réalisé grâce à un appareil acheté chez Léon Gaumont. Dès lors on ne cessa plus de tourner et en 1904 un premier studio s'ouvrait à Tokio. Un an plus tard Kyoto imitait cet exemple.

Tokio et Kyoto sont encore aujourd'hui les deux centres les plus importants de la production cinématographique japonaise, se partageant les capitaux, les techniciens et aussi les genres et les méthodes qui permettent au cinéma japonais de ne ressembler à aucun autre.

DEUX FORMULES

Dès ses origines, en effet, la production japonaise se divisa en deux groupes de films : les « jidaï-geki » et les « gendaï-geki », qui diffèrent entre eux non seulement par leur inspiration, mais encore par les méthodes qui président à leur réalisation et qui sont aussi opposées que possible.

La première formule correspond à ce que nous appelons le « théâtre filmé ». Sur ce point le cinéma japonais a par conséquent imité le cinéma européen, mais il est, dans cette voie, allé beaucoup plus loin que celui-ci n'a jamais osé aller, ce qui lui était facilité du fait que son théâtre est fort éloigné du théâtre occidental et comporte une partie spectaculaire que le théâtre européen ne possède que rarement.

Mais écoutons ce que Henry Kotani dit à Robert Florey, venu pour l'interviewer — rien mieux que ces quelques paroles ne pourrait nous apprendre ce qu'est le cinéma japonais : « Nous avons à Tokio, Yokohama et dans les environs, près de 500 studios. Non ! ne bondissez pas ainsi ! Lorsque je dis « studios », je n'entends pas par là un atelier de prise de vues comme à Los Angeles. Nos studios sont des endroits de soixante pieds carrés, entourés d'une simple cloison de planches et sans aucun toit. Comme décors, un fond en papier peint ou quelquefois une toile représentant des paysages japonais. »

Poursuivant, Henry Kotani en vient à la façon dont se comportent les interprètes des « jidaï-geki » : « Un acteur reçoit-il un coup ? Il se couvrira alors la face d'un masque grimaçant qui indique la Douleur. Doit-il rire ? Un autre masque représentant la Gaieté remplacera celui qui signifiait la Douleur. Il est vrai que chaque film n'est pas qu'une succession de rires et de pleurs; aussi les artistes varient-ils leur jeu en exécutant des danses, des duels, des scènes d'amour, des combats ou des cérémonies religieuses. Tout se passe en « plan général »; nous n'utilisons pas les « gros plans ». Les appareils dont nous nous servons sont en général des appareils bon marché importés d'Allemagne. Pas d'éclairage artificiel, mais seulement le soleil pour éclairer le plateau, c'est tout ».

Bien que le genre des « jidaï-geki » ait perdu beaucoup de sa vogue vers 1915-1920, il continua d'alimenter pour une bonne part la production populaire. Dans ce théâtre photographié qui mettait surtout en valeur les usages féodaux du Japon, les rôles de femmes étaient tenus, comme sur la scène, par des hommes épilés, cette règle appelée « règle Oyama » fut abandonnée pour la première fois en faveur de Sumiko Kuris-

LES MISERABLES de Victor Hugo ont inspiré les cinéastes japonais. Sessue Hayakawa et M. Chevallier (représentant du cinéma français au Japon) dans le rôle de l'Evêque. ←

hama, sous l'influence des techniciens américains venus au Japon au lendemain de la guerre de 1914-1918.

Mais les rapports que le cinéma et le théâtre avaient entretenus pour la production de ces « jidaï-geki » devait continuer à se faire sentir dans le domaine théâtral non moins que dans le domaine cinématographique et allaient donner naissance à un art hybride composé de scènes jouées par des acteurs vivants et de vues cinématographiées. En 1902 on avait tourné toute une série de pièces classiques du Théâtre Kabuki et immédiatement certains hommes de théâtre conçurent l'idée de rehausser le spectacle scénique par l'introduction de vues cinématographiées susceptibles de varier et d'animer le décor.

En 1915, un mouvement d'opinion très net commença à se produire contre les « jidaï-geki » et le théâtre filmé qui ne gardèrent plus d'adeptes que dans le public populaire. Tout naturellement les « gendaï-geki » profitèrent de ce mouvement, à l'origine duquel on trouve les films américains qui arrivaient de plus en plus nombreux au Japon et qui avaient ouvert les yeux des Japonais sur le cinéma. La première grande société de production fondée en 1918 — la « Nippon Katsudo » (« Nik-katsu ») — qui se consacra entièrement à la production de « gendaï-geki » précisa ce mouvement et orienta définitivement le goût des spectateurs vers un meilleur cinéma. Comme il arrive toujours en pareil cas, la réaction alla très rapidement trop loin et l'on vit de nouveaux metteurs en scène japonais aller choisir dans la littérature européenne et américaine d'où une éclosion plutôt inattendue de *Madame Bovary* et de *Résurrection* qui ne devaient pas manquer de pittoresque.

Dès lors le cinéma commença à conquérir les milieux intellectuels et le professeur Kaoru Osanai, qui se fit le théoricien du cinéma japonais, fonda en 1920 « l'Institut de recherches artis-

M. Iyezo Kataoka et Mlle Nobouno Jouchimi (Nikkatsu).

tiques » dont l'influence ne tarda pas à se faire sentir et qui amena, non seulement dans le domaine cinématographique, mais dans la vie artistique en général, dès réformes importantes notamment l'abandon de la « règle Oyama » et l'interprétation des rôles féminins non plus par des acteurs, mais par des actrices.

MODERNISATION

Le cinéma connaît alors une vogue plus grande que jamais : de nouveaux metteurs en scène apparaissent comme Fizo Tanaka et Norimasa Kayeriyana qui introduisent dans les studios japonais les méthodes américaines, produisent des films comme *Ikeru Shikabané* et *Niyama no Otomi* autour desquels le public se presse si ardemment que le théâtre se sent en danger, le consortium théâtral Shochiku, un des plus importants du pays, renonçant à la lutte et transformant ses salles de théâtre en salles de cinéma. Et comme ces salles avaient besoin de films, leurs dirigeants fondèrent une nouvelle société de production la « Shochiku Kinema Company » dont la direction artistique fut confiée à Henry Kotani, un Japonais d'Hollywood qui avait été le collaborateur de Sessue Hayakawa.

Cette société fut bientôt une rivale dangereuse pour son aînée, la « Nikkatsu » et toutes deux eurent à leur tour et très rapidement à se défendre contre une troisième, la « Tokio International Film C° » dont le manager fut un autre Japonais d'Amérique, Harry Ushiyama. Ces trois firmes, comme bien on pense, auraient considéré comme indigne d'elles de s'attarder dans la production de ce genre périmé qu'étaient les « jidaïgeki » : les films qui sortaient de leurs studios étaient donc conçus et réalisés selon les préceptes de l'orthodoxie hollywoodienne la plus rigoureuse sinon la plus récente car, ainsi que le remarque fort pertinemment Carl Vincent si désireux qu'il fût d'emboîter le pas à son aîné et de profiter des leçons de celui-ci le cinéma japonais avait toujours par rapport à l'américain un retard de trois à cinq années.

Du handicap qu'un tel retard leur infligeait et qui empêchait leurs films de pénétrer aux Etats-Unis — ce qui était l'ambition reconnue ou pudiquement dissimulée de chacun d'eux — les metteurs en scène japonais essayaient de se libérer. Un seul y réussit : Eizo Tanaka (Edward K. Tanaka) qui pour son film *Avril* qu'il devait réaliser dans un nouveau studio équipé avec du matériel électrique allemand et des appareils de prise de vues américains, n'hésita pas à s'assurer la collaboration de la scénariste américaine Marion Fairfax ce qui lui valut de vendre la bande aux Etats-Unis.

LUTTE POUR LES ÉCRANS

Mais si les écrans américains ne montraient pas plus d'empressement à l'adresse des films japonais que des films européens, cela n'était pas une raison pour les films américains de se croire tenus à quelque discrétion à l'égard des écrans japonais. Ceux-ci subissaient donc un véritable envahissement qui, d'ailleurs, ne semblait pas déplaire au public nippon. Celui-ci, en effet, si grand que fût son patriotisme, montrait encore plus d'empressement à aller s'asseoir devant les écrans où étaient projetées des productions d'Hollywood que devant ceux qui accueillaient « jidaï-geki » ou « gendaï-geki » à en croire du moins Eizo Tanaka lui-même, qui, en 1922, confiait à Robert Florey « Je fais plus de recettes avec un film de Tom-Mix ou de Pina Menichelli qu'avec un film interprété par Koichi Seki ou Haruo Koike ».

Cette situation devait durer jusqu'en 1924, date à laquelle un véritable boycottage du film américain se produisit dans tout le pays et comme ce boycottage coïncida avec un ralentissement de la production italienne qui amena l'épuisement des stocks de films italiens existant dans le pays, le cinéma japonais trouva enfin la route libre devant lui. Malheureusement, quelques mois plus tôt — septembre 1923 — s'était produit le terrible tremblement de terre qui dévasta le pays, détruisant les studios et des centaines de salles de projection.

NOUVEL ESSOR

Deux ans après cette véritable catastrophe nationale, le cinéma japonais était remis « à flot ». En 1926, il y avait au Japon 1.000 salles de cinéma et ce nombre devait encore croître par la suite puisque les statistiques de 1928 en accusent 1.300 dont 350 à Tokio. A la même époque, il y a 12 studios en activité et ce ne sont plus les salles primitives dont parlait Henry Kotani, mais des ateliers modernes. Aux sociétés de production du début de nouvelles compagnies sont venues s'ajouter parmi lesquelles les plus importantes sont : Shotchikow Kinema, Toa Kinema, Nippon Kinematograph, Teikokow Kinema, Makino Production, Universal Pictures Japan Ltd (constituée par la fusion de l'Universal d'Amérique avec la Bantuoma Production) et les Cinémas Associés, maison fondée par le metteur en scène Teinosuké Kinugasa. Malgré les efforts constants des Américains, c'est à peine si un quart des cinémas existants passaient à l'époque des films étrangers. Le public gardait toute sa ferveur à la production nationale dont les films ne furent jamais réalistes, mais stylisés. C'est ce qui explique le grand succès remporté

Mr Iokikiko Okada, de la « Shochiku »
et Mlle Ioneko Sakai, de la « Nikkatsu ».

au Japon par *Caligari* qui est bien certainement de tous les films européens muets celui qui correspondrait le mieux à la mentalité du public nippon. Quant à la production nationale qui atteignait maintenant un métrage considérable (1), elle gagnait aussi constamment en valeur. François de Tessan a écrit : « Ils (les cinéastes japonais) ont, pour interpréter leurs scénarios, des artistes d'une grande classe et d'une rare virtuosité » (2). Les artistes auxquels F. de Tesson fait allusion se nommaient Koichi Seki, grande vedette de la « Tokio International Co), Haruc Koiké, Haru Sawamura, Shotaro Hanyagi, Akiko Chihaya, Chitose Hyashi et du côté masculin T. Tsushima, K. Kobayashi, Ippéi Soma, Yoshié Nagagawa. Parmi les meilleures productions japonaises, on peut citer *Le Soleil, L'Araignée, Page Folle* que E.-G. de Mèredieu qualifie de production néo-sensationniste (3), *Junangué La Femme qui toucha les pieds de l'Homme, Le Bouton de col, Musumé* (réalisé par Frank Tokunaga et interprété par Konaka Sunada) et surtout *Jijiro* (présenté en France sous le titre *Routes en Croix.* C'était la première fois qu'une production nippone était accueillie sur les écrans français et la critique lui fut très favorable. L'œuvre du metteur en scène Teinosuké Kinugasa apportait un témoignage intéressant sur une cinématographie inconnue en Europe. La technique était moderne, avec des éclairages remarquables, des surimpressions, des tourbillonnements d'images et des gros plans judicieusement employés. Les acteurs se signalaient à l'attention par leurs masques tourmentés, violents jusqu'à l'excès. La principale artiste féminine Akiko Chihaya, paraissait plus sobre et rappelait par la discrétion de son jeu son compatriote Sessue Hayakawa. Un battement des paupières, un frémissement des lèvres lui suffisaient pour exprimer les sentiments les plus divers.

RENÉ JEANNE et CHARLES FORD

LE DRAME AU JAPON

ÉCHO DU DRAME EUROPÉEN

Nous ne prétendons évidemment pas, dans ce numéro spécialement consacré au Japon et dans ceux qui, par la suite, traiteront d'autres pays orientaux, épuiser les très nombreux et graves problèmes que pose le cinéma dans ces contrées; problèmes qui, d'ailleurs, s'intègrent dans le cadre beaucoup plus vaste de l'incidence des techniques occidentales sur les peuples de mentalité différente. Nous pensons toutefois, en publiant ces articles, avoir rendu service à un public privé depuis longtemps de toute source d'information substantielle sur ce sujet. L'apparition assez récente dans les festivals de quelques films venus, comme jadis les rois mages, du lointain Orient, ne rend peut-être que plus mystérieuse pour beaucoup la situation d'une industrie cinématographique dont ils n'avaient jusqu'ici qu'une conscience vague et qu'ils imaginaient mal capable de concurrencer l'Occident.

LA RIVALITE DU JAPON ET DE L'OCCIDENT

On sait les répercussions qu'a eues le marxisme sur le cinéma, devenu, comme les autres arts, une arme politique, du moins dans une grande mesure. Mais d'autres pays d'Orient n'ont pas subi jusqu'à présent cette brutale transformation et tentent de s'adapter à la civilisation moderne selon un processus moins heurté. Le Japon est assurément l'exemple le plus achevé de ce type d'évolution. Une nation insulaire, repliée sur elle-même, s'éveille un jour de 1868 sous la gifle que lui inflige un marin américain. Elle regarde autour d'elle, y voit des Blancs en train de conquérir le monde avec leurs machines perfectionnées. Des instincts latents se manifestent. L'émulation la saisit. Elle proclame qu'une ère nouvelle, Meiji, est née pour elle, et mobilise ses citoyens pour créer en quelques années une grande industrie. Les succès obtenus dans des guerres heureuses la grisent; bientôt ses appétits ne connaissent plus de bornes : elle se croit l'arbitre providentiel de l'Orient. Mais, ayant le tort de s'attaquer à ceux qui lui avaient appris la « civilisation », elle voit, sous l'éblouissante lueur qui embrase deux de ses cités, s'anéantir en un instant d'immenses ambitions. Voici les actes successifs d'un drame dont le cinéma japonais va se faire l'écho.

Le premier acte, en fait, n'a pas cessé de se jouer même pendant les suivants. Il s'agit du conflit entre l'ère moderne et le Japon ancien, celui des mœurs féodales, des samouraï aux grands sabres et à l'honneur chatouilleux des brigands agiles et cruels, des histoires d'amour tragiques à l'ombre des temples et des couvents. D'innombrables films, issus de la littérature et du théâtre traditionnels reprennent chaque année ces thèmes rebattus et ces personnages sommaires, certes, mais où le Japonais moyen trouve une issue, un défoulement à ses sentiments profonds, de la même manière que le western, genre qui ne peut plus que se répéter, continue à attirer un nombreux public dans le monde entier. Et maintenant, tournons la page, oublions la précédente : voici le Japon de Meiji, celui qui s'est mis, avec un zèle confondant, à l'école de l'Occident, qui adopte fébrilement les formes matérielles des sociétés de race blanche, tout en les pliant plus ou moins inconsciemment à un tempérament très dissemblable. Le cinéma japonais recherchera, par exemple les acteurs les plus proches des nôtres par les traits du visage; il admirera très sincèrement nos films qu'il importe largement et en imitera la technique. Notre littérature, nos thèmes expressifs l'influenceront fortement. On trouvera au Japon le même culte de la vedette et les mêmes magazines à potins scandaleux, qui fleurissent en Europe et encore beaucoup plus en Amérique. Les Etats-Unis prennent-ils la tête du peloton des nations blanches par leur civilisation technique ? Le Japon se tourne vers eux de préférence, sans leur tenir trop de rancœur d'une guerre perdue et d'une incompréhension quasi-totale (et fatale) du vainqueur à l'égard du vaincu.

DEUX MENTALITES QUI S'EXCLUENT

Quant à la liaison entre ces deux Japons, l'ancien et le moderne, elle n'existe pratiquement pas. Une cloison presque étanche sépare les deux périodes comme les genres de films qui les dépeignent. Type physique des acteurs, jeu dramatique, découpage, sont nettement différents. Sans doute le désir de conserver, malgré les mœurs nouvelles certaines traditions, de sauver le génie national subsiste et se traduit par le thème, si fréquent dans les bandes nipponnes, du passage d'une génération à la suivante à tra-

vers les drames qui secouent les familles. C'est là, par exemple, le sujet de *Yukiwari-so*, présenté récemment dans divers festivals. Mais le fossé historique n'en demeure pas moins béant. Cette coupure à la brutalité même de l'espèce de viol de la nation japonaise auquel procéda le commandant Perry, il y a quatre-vingt ans, en débarquant à Nagasaki.

Cette opposition mal résolue, ce drame sans véritable solution, c'est celui d'un peuple pour qui, durant des temps immémoriaux, la société terrestre ne représentait, comme pour tout l'Orient et pour notre moyen âge, qu'une voie d'accès, un outil en vue d'atteindre une fin spirituelle, transcendante à l'individu, et qui brusquement découvre l'attrait de la puissance et de la richesse terrestres, avec le moyen de les atteindre. Il tente alors de concilier le vieil idéal avec ses appétits nouveaux. La mystique spirituelle se dévoie en rationalisme; un messianisme japonais, orgueilleux et trouble, analogue aux messianismes nazi ou soviétique, dépense à l'assaut des conquêtes militaires ou économiques les réserves spirituelles si longtemps préservées à l'intérieur d'une tradition rigoureuse. Les films de propagande du Japon militariste ont été l'expression de ce défunt racisme japonais. Après la guerre, toutefois, le cinéma japonais n'a guère su traduire les tragiques problèmes de l'heure et — même compte tenu des méfaits d'une censure assez sévère — se complaît volontiers dans les sujets généraux, hors du temps, un peu comme la France vaincue de 1940 et l'Allemagne ruinée de 1946.

PARALLELE AVEC L'EUROPE

A d'autres égards aussi d'ailleurs, la similitude avec l'Allemagne est frappante. Elle aussi, à partir du grand Frédéric surtout — ce roi si cher au cinéma national-socialite — se laisse tenter par les esprits terrestres, bande des énergies vitales dont la puissance force l'admiration et, après deux gigantesques défaites militaires, se trouve prise avec toute l'Europe entre deux énormes blocs politiques qui lui interdisent désormais de jouer le rôle mondial si ardemment rêvé. C'est semble-t-il la séparation, mal réalisée dans l'âme allemande, entre les domaines spirituel et terrestre, la confusion entre ce qui vient d'en haut et ce qui naît d'en bas, les instincts de puissance unis au remords inavoué d'un ciel accusateur qu'on voudrait chasser de sa vue et, après chaque échec, le mélange émouvant de nihilisme et de prophétisme si caractéristique de l'Allemagne de 1919 et de celle de 1945, qui ont donné à tout l'art germanique depuis des siècles et notamment aux meilleures œuvres du cinéma allemand leur aspect trouble, à la fois attirant et inquiétant. Le romantisme sombre de l'Allemagne, parfois transmué en cruauté, le démon à double face, sadique et masochiste, qu'on y aperçoit souvent, a sa source profonde dans le conflit commun à tout l'Occident, entre deux tendances contradictoires : la spiritualité chrétienne, qui apprend le détachement des biens de la terre, et le progrès matériel dont on sait les conséquences ou, pour être clair, le conflit insoluble entre Dieu et Mammon au sujet duquel le Christ a exprimé un jour la difficulté des riches à entrer dans le royaume des cieux. Si l'Allemagne a été longtemps la seule à traduire ce conflit dans son art (ceci est de moins en moins vrai aujourd'hui, où nous voyons apparaître un semblable pessimisme dans les nations latines et anglo-saxonnes) c'est qu'elle était à la limite de l'Orient et de l'Occident. On pourrait dire des Allemands qu'ils sont de « mauvais » occidentaux; en ce sens que, marqués par l'esprit mystique de l'Orient voisin, ils ont une sorte de mauvaise conscience devant la civilisation matérielle où pourtant ils excellent. De même on pourra dire des Japonais comme des Russes qu'ils sont de mauvais Orientaux, séduits par l'Occident. Ce qui explique assez bien, selon mon opinion, le feu sombre qui transparaît dans tant de récits et de films nippons, la violence refoulée, la complaisance dans le tragique, dans la souffrance, le sentiment d'un destin cruel, minotaure qui réclame ses holocaustes. Même les comédies de Kinoshita ont un fond triste; leur optimisme est précaire, leur morale est presque toujours une variante sur le thème : la vie est dure et triste, mais il faut sourire malgré tout. Le style de la photographie elle-même, très poétique, volontiers floue et pétrie d'ombres, a beaucoup de points de ressemblance avec le style allemand.

L'ORIENTAL EST UN SURLOGIQUE

Il est bien évident qu'il y a des limites au parallèle ici développé entre le Japon et l'Europe — et au sein de celle-ci surtout l'Allemagne, à laquelle on pourrait ajouter l'Espagne, autre peuple-limite entre Orient et Occident. Le Japonais reste, lui, nettement un Oriental. Aussi son cinéma demeure-t-il toujours pour nous assez difficile à assimiler. Les films orientaux manquent bien souvent de cette construction logique, de cette conduite concise et régulière de l'action à laquelle nous sommes habitués depuis trois ou quatre siècles dans les pays latins. Le rythme dramatique et le montage sont lents, les incidents s'accumulent sans raison apparente et sans lien précis. *Rashomon*, si rondement et rigoureusement mené, est une exception occidentalisante dans le cinéma japonais (on l'a précisé-

Image du film Rasho-Mon.
←

ment pour cette raison envoyé aux festivals occidentaux) et d'autres œuvres d'un caractère différent obtiennent une faveur au moins égale des cercles japonais cultivés.

C'est que l'approche de la réalité par l'esprit oriental diffère beaucoup de la nôtre. L'Oriental se promène dans le réel comme un voyageur flânant dans la nature et en admirant chaque détail au hasard du sentier. L'Occidental, logique et pressé, méconnaît facilement cette même nature et taille une route droite, sans regarder à droite ni à gauche. Le premier compose les méandres poétiques de la Bible, édifie les délicats jardins japonais; s'il voyage, il se contente dans ses immenses contrées de pistes capricieuses. Le second produira nos tragédies classiques; il forcera, à travers bois et marais, les grandes perspectives de Versailles ou Schoenbrunn et, plus près de nous, les voies ferrées laides et utilitaires. Le premier est un poète et voit dans la création une forêt de symboles, le second, en bon logicien, tend à n'en considérer que quelques aspects qui servent ses idées abstraites. Comment, dans ces conditions se faire aux péripéties à la fois lentes et déconcertantes — à nos yeux du moins — d'une *Histoire de Genji* ou d'une *Vie de la geisha O Haru ?* Pas plus que les nuances raffinées de la musique orientale, monotones pour nos oreilles trop rudes, nous ne saurions apprécier convenablement les films de ce genre. Notre échelle de jugement n'a qu'une valeur relative et ne s'applique plus ici.

Malgré tout il faut reconnaître que la qualité du cinéma nippon, quoique très supérieure à celle des films indiens, philippins ou arabes, ne correspond guère à son niveau quantitatif qui le place au troisième rang mondial, après les Etats-Unis, et l'Inde. A cela les raisons sont surtout d'ordre économique, ainsi qu'on le verra plus loin. Attendons-nous toutefois à voir surtout monter à nos côtés, dans les cieux futurs de l'art cinématographique, l'étoile d'un pays capable d'attirer sur les écrans largement deux fois plus de spectateurs que la France, presque la sixième partie du public mondial. Des spectateurs dont l'esprit oriental, concret et peu individualiste, s'accommode bien du spectacle imagé et collectif que constitue le film. Et des hommes que nous souhaitons d'autant plus connaître davantage à travers le cinéma que leur rôle géographique et historique, comme charnière à l'autre bout du bloc asiatique, leur donne certains points communs avec les peuples d'Europe.

JEAN D'YVOIRE.

Ci-dessus, une scène de YUKIWARI-SO. Un jeune ménage décore la chambre de l'enfant qui va naître.

Ci-contre : Une scène de ZEN-MA » (Le bon diable).

BILAN *du* FESTIVAL DE VENISE 1952

Réussir à présenter dans un Festival International aussi prestigieux que celui de Venise, la meilleure production de l'année, est toujours une tâche ardue que la mauvaise volonté d'un producteur ou d'un réalisateur met souvent à rude épreuve. Il est encore moins facile de soutenir que toutes les manifestations cinématographiques internationales — non rétrospectives — présentent un égal intérêt, étant donné la faible abondance des bons films. On sait, en effet, combien Cannes et Venise ont souffert de la concurrence. Mais on ne peut guère admettre que toutes ces difficultés soient de nature à allonger un festival autant qu'on l'a constaté cette année au Palais du cinéma du Lido, où les projections, soit majeures, soit mineures, ont occupé 36 bonnes journées, y compris telle soirée dite de « repos » qui n'en a pas moins donné lieu à d'autres projections privées ou hors concours. Tout ceci fait du Festival un effort qui, non seulement met à rude épreuve la résistance des envoyés spéciaux, mais frise la folie organisée, à moins que le Festival ne soit pas diminué par des préoccupations d'art, mais plutôt par des exigences d'ordre hôtelier et touristique, bureaucratique et organique, fussent-elles dissimulées par quelques manifestations culturelles, qui nées parfois en marge de la compétition, finissent par devenir une véritable ossature sur laquelle s'appuie la substance du Festival de Venise : par exemple, cette année, la rétrospective et le festival du cinéma surréaliste et abstrait.

Le festival de Venise tient plus que tout autre à ses buts culturels et à ses fins artistiques jumelées avec celles de la Biennale traditionnelle des arts plastiques. Mais bien peu nombreux sont cette année les films dignes de se classer dans **l'élite** cinématographique mondiale. Par exemple ce n'était pas le cas de tous les films anglais, et italiens présentés, et très rarement celui des œuvres venant des petits pays (parmi lesquels les films envoyés par l'Espagne, l'Argentine, le Brésil, ne constituèrent sûrement pas le meilleur de ce qu'ont produit les pays libéraux américains). Les sélections des Etats-Unis et de la France n'étaient pas toujours heureuses mais représentaient dans l'ensemble assez fidèlement la production actuelle de ces pays. Les films américains faisant souvent un succès commercial assuré, encore qu'ils soient rachetés par le talent de John Ford et par l'interprétation d'acteurs vraiment hors classe; films pour la plupart d'un intellectualisme fiévreux en ce qui concerne la France. Il faut cependant mettre à part **Belles de nuit,** car, ainsi que le cas s'est toujours produit depuis 1927, l'œuvre de René Clair s'est toujours alignée dans le passé du vérisme de Feyder, Renoir, Duvivier, Carné; il a toujours gardé une physionomie très particulière et qui, aujourd'hui encore, n'a rien à voir avec le réalisme noir de Clouzot, Clément, Allégret, Pagliéro. Forêt, sorcellerie, marais africains : tel est le monde affronté par Claude Vermorel dans sa première tentative cinématographique **Les conquérants solitaires.** Encore qu'il se rapproche de la seconde des tendances françaises évoquées, ce film trahit le tempérament de son réalisateur en apportant un message inusité quoique pris

dans une intrigue compliquée et pas toujours acceptable. C'est pourtant la première œuvre et certainement la plus intéressante de la sélection française exception faite de René Clair. Nécrophilie, relâchement moral, profanation des symboles sacrés : tel est l'ambiance avec laquelle joue René Clément dans **Jeux interdits,** sous la conduite habile du scénario d'Aurenche et Bost qui constitue la véritable ligne directrice du film. Haine, lacheté, blasphème de la justice sous les oripeaux d'une fille de mauvaise vie : voici les éléments du jeu sartrien de la **P... respectueuse,** fidèlement respecté par Pagliéro. A côté de ces films **La jeune folle** est une autre création trouble (hors concours) d'Yves Allégret où l'atmosphère irlandaise est aussi fausse que celle de l'Amérique dans la P... **respectueuse.** Assurément le cinéma français ne pouvait donner un échantillonnage plus éloquent de ce cinéma auquel la **Manon** de Clouzot a si bien frayé sa voie. De tels personnages et situations sont peut-être encouragés par la jeunesse actuelle décadente, démoralisée et empoisonnée; mais pour ceux d'entre nous qui demeurent solidement attachés au symbole éternel et à la logique d'un cerveau resté sain en dépit de la guerre, de la bombe atomique et des poisons sociaux, au sens de la beauté inspiré non pas par les imaginations troubles d'intellectuels qui tirent toutes leurs forces authentiques du désordre de l'humanité au lieu de partir à la conquête pacifiée du beau et du vrai; de telles œuvres apparaissent tout compte fait comme d'authentiques polissonneries. En fait le festival de Venise a lui-même approuvé depuis des années de telles tendances en décernant à **Manon** le lion de Saint Marc. Et c'est le festival de Venise qui a une fois de plus confirmé ce jugement en primant « **Jeux interdits** ».

John Wagne (L'HOMME TRANQUILLE) redécouvre son Irlande natale. Il devra la conquérir, à coups de poings et de whisky. Humour, santé, fraicheur. Un des meilleurs film de John Ford.

« JEUX INTERDITS »

Je ne nierai pas l'habileté professionnelle du metteur en scène et l'inexorable progression du scénario, la sympathie qu'inspire malgré tout l'innocence de la jeune protagoniste, inconscient instrument d'un blasphème aussi grave lorsqu'elle fait joujou avec le cadavre d'un chien, avec les symboles du cimetière, avec l'étole du prêtre : épisodes qui, manifestement, n'ont pas manqué souvent de divertir le public (le même public qui applaudira aux innombrables incidents et tamponnements d'autos de **Phone call from a stranger**). Mais la décision du jury n'a-t-elle pas été l'expression de ces sentiments du public ? séduit par le jeu purement intellectuel du film de Clément, jeu répété jusqu'à la nausée, ou si vous voulez par la magie derrière laquelle il paraît se cacher, ce jury a choisi comme meilleur film **Jeux interdits** dont je ne saurais, pour ma part, souligner que l'habileté perverse du scénario, et il a attribué un prix du meilleur scénario à **Phone call from a stranger** (Appels d'un inconnu) de Nagulesco.

★

Le festival aurait désiré célébrer son vingtième anniversaire avec la première de l'œuvre la plus récente de Chaplin. Mais, soit méfiance, soit authentique nécessité de refaire le montage, Chaplin n'est pas venu au rendez-vous. C'est à Clair qu'il a incombé à sa place de représenter l'art cinématographique. Mais **Belles de nuit** sont apparues comme un jeu trop mince et gratuit pour convaincre dès le premier contact le public : car il s'agit d'une mise en scène d'une virtuosité exceptionnelle où les épisodes s'enchaînent avec la fluidité des rêves où les rythmes sont soumis à un calcul géométrique et où les trouvailles visent à un divertissement intellectuel aristocratique. Tout le contraire par conséquent du film de Clément.

★

Outre **Appels d'un inconnu,** la sélection américaine comprenait **La mort d'un commis-voyageur** étonnament interprété par Frédéric Marsh mais sans aucune valeur cinématographique. **Carrie** de Wyler, lui aussi réussit par l'interprétation de Laurence Olivier, mais bénéficiant d'une réalisation plus soignée. **Ivanhoe** en technicolor, une sorte de **Robin des bois** ou de **Buffalo Bill** avec les mêmes gags, des personnages semblables et même recette; **Notre Dame de Fatima,** un film conçu spectaculairement selon le style d'Hollywood bénéficiant d'une photographie soignée en Warnocolor et de l'interprétation particulièrement heureuse de trois enfants, œuvre qui recherche l'émotion facile en s'inspirant des miracles qui marquèrent en 1910 l'apparition de la Vierge de Fatima; enfin le dernier chef d'œuvre de John Ford **The quiet man** (L'homme tranquille).

« THE QUIET MAN »

The quiet man a été au sens absolu le meilleur film du festival quoique boycotté comme américain par les critiques de gauche qui ont réussi à désorienter, du moins au premier moment, une partie de l'opinion publique. Peine perdue car aucun autre film ne pouvait, d'autre part, rallier leur préférence : ni le syndicalisme perroniste des films argentins, ni la fameuse Amérique de Pagliero, ni le travaillisme britannique de **The brave don't cry** (Les braves ne pleurent pas) produit par John Grierson que ses thèmes ne réussissent à rapprocher que de loin **La tragédie de la mine.**

The quiet man est le film de la bonté et l'amour de son propre sol, du respect des traditions, de la générosité, de l'amitié, en un mot des braves gens. Peut-être parce qu'il inspire des sentiments bons et honnêtes, parce qu'on y respire une atmosphère saine, parce que le mal y est jugé comme mal et ceci sans réserve ni circonstance atténuante, parce que son protagoniste est un homme de conscience, d'honneur et de dignité; c'est pour toutes ces raisons qu'il n'a pas été apprécié des lauda-

turs de **Jeux interdits.** Mais c'est ce film qui a obtenu à juste titre le prix de l'O.C.I.C. et la faveur presque unanime des journalistes dégagés des considérations partisanes. Aussi le saluons-nous avec joie et conviction comme le meilleur du festival. Et nous pensons que le vétéran Ford, malgré tels de ses derniers westerns, reste une des forces les plus valables et aussi les plus saines du cinéma mondial.

GRANDE-BRETAGNE

Du côté des anglais, nous ne voyons guère dans **L'importance de s'appeler Ernest** d'Anthony Asquith, qu'une transposition correcte à l'écran de la comédie d'Oscar Silde. **Mandy** est l'histoire d'une enfant sourde muette menée avec grand talent par le réalisateur Machendrick, particulièrement habile dans la mise en scène et l'utilisation poétique des effets sonores qui n'empêche pas la banalité de l'intrigue où brille la sottise d'un époux et père.

ITALIE

Parmi les films italiens **Europe 51** de Rossellini, réussit malgré certaines imperfections de mise en scène, à faire entendre l'écho d'une

Où est Rossellini ? Le retrouverons-nous dans cet Europe 52 dont cette remarquable photographie s'inspire étrangement du style « psychanalyste » ?

participation volontaire au drame de notre époque et mérite, par la noblesse de son sujet qu'il cherche à donner, une réponse au problème de justice et de charité, d'être regardé comme l'œuvre la plus significative de la sélection italienne.

C'est une œuvre plus commerciale et surtout plus divertissante que **Altri tempi** (Autres temps) de Blasetti : elle ne vise qu'à être un travail bien fait à travers les épisodes les plus différentes les unes des autres, tantôt comiques, tantôt sentimentales ou héroïques. Germi n'a pas progressé avec **Il brigante di Tacca di Lupo** (Le brigand de Tacca di Lupo). Après l'arrêt brusque marqué par la **Citta si défende** (La ville se défend). C'est encore dans les dénouements qu'échoue Germi, car souvent par la faute de ses scénaristes, il ne réussit pas à les rendre convaincants. Federico Fellini a écrit le scénario amusant du **Sceicco bianco** (Le cheick blanc), mais la réalisation n'est pas toujours réussie.

ALLEMAGNE

L'Allemagne n'a envoyé à Venise que **Frontière du péché** de Stemmle : un nouveau et sombre document sur l'Allemagne d'après guerre. Quant à ce qu'on est convenu d'appeler les petits pays — petits seulement par le nombre de films produits — on y trouve un exemple de beau cinéma de type suédois dans **Sommarlek** d'Ingmar Bergman, ainsi que dans **Andrine og Kjell** du norvégien Kaare Bergstrom, tous deux inspirés d'histoires d'amour romantique. Les espagnols ont présenté hors compétition un film policier **Los ojos dejan huellas** (Les yeux laissent des traces) de Saenz de Heredia et **El Judas** (Le Judas), un sujet délicat où Antonio Vilar choisi d'abord pour incarner Judas puis le Christ dans une pièce religieuse s'identifie alternativement à ces deux personnages dans sa propre vie; il fait son possible pour rendre acceptable dans les limites d'un film modeste, ces rôles difficiles et complexes.

MEXIQUE

Le Mexique a présenté **El rebozo di Soledad** de Roberto Gavaldon, nouvelle réalisation sur des thèmes déjà connus, photographiée par Figueroa, interprétée par Pédro Armendariz et réalisée par Fernandez. L'Argentine a voulu présenter des exemples de brutalité, de passions sauvages, de truculence dans **Déshonoré** et **Les eaux coulent troubles.** Mais la violence a ici quelque chose de littéraire et de voulu, peut-être par suite d'une recherche maladroite de réalisme et donne souvent un sentiment de dégoût.

EXTREME-ORIENT

La sauvagerie imprègne également **Gengis Kan** du philippin Manuel Conde (ou Lou Salvador) avec ses batailles, ses supplices, sa tyrannie. Mais elle se justifie par le personnage choisi où se retrouve la tradition des hordes mongoles, le slointaines épopées désormais entrées dans la légende.

La vie d'O-Haru, femme galante n'est nullement convaincante à notre goût. Le film n'a ni le rythme, ni l'équilibre, ni l'interprétation étonnante de **Rashomon.** En dernier lieu enfin, parmi les films asiatiques viennent **Aandhiyan** et **Mousson** appartenant à la sélection de l'Inde. Nous n'avons pas encore vu dans le festival vénisien de films indiens, je ne dis même pas comparables au chef d'œuvre d'Akiro Kurosawa, mais approchant même de la spontanéité désonvilte de Lou Salvador.

Mieux que **Faithful city** (Ville fidèle) de Joseph Leytes, film sur la rééducation des enfants en Israël, **Bongolo** d'André Cauvin, tourné au Congo, trahit son origine documentaire : film riche en belles images souvent impressionnantes et interprétation convaincante d'un monde encore partiellement sauvage qui s'oriente maintenant vers le progrès. **La bergère et le ramoneur** était le seul long métrage présenté au titre du dessin animé. Une œuvre délicate et poétique, malgré les motifs polémiques évidents dûs au scénario de Prévert.

MARIO VERDONE.

TRIBUNE LIBRE *autour de* " JEUX INTERDITS

(I) " JEUX INTERDITS "
ET LE SUJET AU CINÉMA

par

STANILAS FUMET

La question du sujet en art a été volontairement négligée depuis que des peintres de nature « existentialiste », — ceux qu'on appelait les impressionnistes et qui cultivèrent leur sensation personnelle avant tout, — ont eu besoin de ramener leur art aux essences. Leur maître avait été un poète, Baudelaire. On se rappelle son propos :

Car j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés.

C'est lui qui avait donné à Victor Hugo, le sentiment de ce « frisson nouveau » qui allait secouer pour plus d'un siècle la poésie et tout l art qui s'ensuivrait. Car nous n'aurons plus d'art valable qui ne recoure à elle. Ce que notre « modernité » apporte de nouveau (« art moderne » se trouve dans Baudelaire, et, cette forme d'art, il la voit éclore en Manet) est son exigence de poésie **coûte que coûte.** Et cette poésie est toujours plus ou moins la poésie baudelairienne. On sait en quoi elle consiste : mettre le réel à nu dans une lumière spirituelle. Pour cela, déshabiller la poésie de son attirail anecdotique, lui interdire l'épanchement lyrique jugé inutile dans la mesure où il desserre les nœuds, diminue la tension, trahit l'unité de la forme ou la corrompt. Chez Baudelaire, la sensibilité, qui est plus vive que chez les autres romantiques français, se contraint à une merveilleuse abstration, qui, parce que le poète est croyant, devient une manière de spiritualité. Et la poésie « essentialiste » qui résulte de cette opération est beaucoup plus « existentielle » à la base que celle de Victor Hugo ou de Byron. Le sujet du poème, aussi bien que de la poésie, se dépouille, comme le cœur « mis à nu ».

Les peintres baudelairiens, Manet, puis Cézanne, élagueront le sujet, le réduiront à quelque symbole généralisateur, où, mystérieusement, ce qu'ils ont de singulier, voire de singularisant, mettra le plus d'intelligibilité possible. Il leur reste à **tout dire,** au moyen d'un nu archi-nu (l'**Olympia** de Manet), de quelques pommes et d'une bouteille (Cézanne), d'une chaise, d'un tournesol (Van Gogh), d'un pichet et de deux citrons (Braque). Le sujet, réduit à un minimum de représentation, incarnera le maximum d'essence dans un objet banal, un objet commun, un objet pauvre, mais doué, par le seul fait de l'art, d'une présence envoûtante. L'art, plus il va, moins il raconte. Son réalisme ne rêve que de fixer l'instantané dans de l'éternel.

Cependant le sujet ne se tient pas pour battu. S'il déserte la poésie proprement dite et l'art qui s'assimile à la poésie, il ne disparaît point sans dommage du roman. On n'écrit pas que la **Princesse de Cèves, Adolphe** ou l'**Education sentimentale,** bien que ce genre de roman soit attachant. Mais c'est Racine en la prose. Il demeure que Shakespeare et les imaginatifs ont fait école, eux aussi. Balzac, Dostoïewsky, Proust, Kafka, ne sont pas des romanciers dépouillés et leur prose n'en garde pas moins autant de poésie que celle de Flaubert. Et que dire de Claudel, qui conserve l'unité baudelairienne dans une opulence incroyable ; de Chesterton, pur comme un cœur d'enfant, que son libre arbitre choisissant le bien fait éclater de rire sous un ciel habité par Dieu ? Le monde spirituel est vaste...

LE CINEMA VEUT ETRE UN « SYSTEME ART »

Eh ! bien, le cinéma, pendant un temps, a cru qu'il devenait un art, un grand art, et il a eu la prétention, comme les autres arts, de faire du « général », de la haute poésie, de l'envoûtement par l'objet simple, en dévalorisant le sujet. Mais c'est parce qu'il ne trouvait point de sujet proprement cinématographique qu'il s'est abâtardi. « Si je n'ai pas de sujet à moi, s'est dit le cinéma, je prétendrai, comme la peinture moderne, que celui-là est négligeable ».

Et voilà pourquoi son « réalisme », estimant que le sujet ne vaut que ce qu'en fait sa technique, se borne à emprunter des sujets dans les

bibliothèques. Sans vergogne il puise dans leurs rayons et, indifféremment, en tire des bouquins plus ou moins célèbres, qu'il s'adapte comme art, mais toujours dans l'intention d'émouvoir un grand public, celui qui assure la recette à la porte des salles de spectacles. Tout s'est vu peu à peu exploité à l'écran, du roman de quatre sous à l'**Idiot,** de la **Symphonie pastorale** aux **Trois Mouquetaires,** de la **Dame aux camélias** à **Poil de carotte,** des **Hauts de Hurlevent** à la **P... respectueuse** et de **la Chanteuse de Parme** au **Journal d'un curé de campagne.** Le théâtre a donné, l'opéra a donné ; la boue a donné, le ciel a donné. Mais, sauf quand le génie d'un Chaplin, l'esprit d'un René Clair, le goût d un Cocteau, intervient, ce n'est pas le cinéma qui crée son sujet, il ne le découvre pas dans son orbe, il est obligé de le mendier aux autres.

On nous répondra que nous ne sommes qu'au premier âge du cinéma, qu'il viendra vraisemblablement un temps où cette formule, cette forme d'expression, acquerra son autonomie. Il est possible qu'il naisse une littérature cinématographique, telle qu'on l'a vue s'esquisser dans les plus étonnants **Charlot,** dans les pénibles mais intéressants films surréalistes, pour ne rien dire du style abstrait des bandes en couleurs de Mac Laren, dont le sujet, cette fois, n'est plus littéraire, mais hardiment musical. N'est-ce pas là un sujet comme un autre : le sujet d'une fugue, d'une sonate, d'une symphonie ?

LE BEAU SUJET DE « JEUX INTERDITS »

Tout cela pour en arriver à René Clément, un excellent cinéaste à qui j'étais tenté de reprocher, avant **Jeux interdits,** son film le moins réussi, de ne pas chercher des sujets dignes de sa technique. J'avais souffert, en regardant ses films précédents, **Derrière les grilles,** le **Château de verre,** si remarquablement écrits pour la vue, de leur inutilité fondamentale. A quoi bon pensions-nous, ces exercices de style, ces gammes d'un virtuose qui n'a rien à jouer ?

Plus grande est notre déception quand René Clément passe à côté d'une réussite que nous étions en droit d'attendre et que nous espérions de tout cœur. Nous voulons parler de ces **Jeux Interdits** qui ont défrayé la chronique, pour lesquels les « littéraires » se sont échauffés, ce qui, à mon avis, n'est pas bon signe, devant lesquels le public a éprouvé un certain malaise.

Est-ce à dire que le film soit moral ? Non. Il est seulement irrespectueux à l'égard de préjugés qu'il ne faudrait pas confondre avec des convictions religieuses, même si, comme dans le cas de cette histoire de « croix » de cimetière, ils ont des racines spirituelles.

Qu'est-ce en effet que ces « jeux interdits » ? Il est interdit aux enfants de jouer avec les insignes réservés aux morts.

La vérité est que les auteurs avaient une occasion magnifique de pénétrer dans le monde poétique de l'enfance. Le sujet s'y prêtait.

Une petite fille de six ans, Paulette, qui a vu ses parents tués auprès d'elle par des avions, sur les routes de l'exode, en juin 1940, ne comprend pas la mort, elle ne la connaît pas. Emportant son chien mourant dans ses bras (affreuse, cette mort réalisée exprès pour l'écran), elle erre dans la jolie campagne française, où elle fait la rencontre d'un petit fermier qui lui ouvre son domaine rustique.

La petite n'est qu'une Parisienne, très ignorante des choses de la campagne et du monde paysan. Chez son nouveau camarade, l'enfant distingue dans la pénombre, suspendu au mur, un crucifix. « Qu'est-ce que c'est ? » dit-elle. Et on lui répond : « C'est le Bon Dieu ».

Objet extraordinaire, la croix, dorénavant, hante l'imagination de la petite fille, à qui l'on a appris que les malheureuses victimes du bombardement seraient enterrées « comme des chens ». Elle a perdu en un clin d'œil son papa et sa maman et tenu entre ses bras son chien agonisant. L'idée de la croix devient une obsession. C'est la mort, c'est le souvenir, c'est le mystère, c'est l'inconnu de l'existence et c'est le « Bon Dieu ». Alors Paulette et Michel construisent un cimetière pour les animaux, insectes compris, dans un vieux moulin abandonné. Il leur faut des croix Le garçon commence à détacher les petites croix noires d'un corbillard. Paulette en veut d'autres. Michel, la nuit, arrache celles du cimetière. Ce n'est pas assez. Paulette, ayant aperçu la plus belle croix, toute dorée, celle du maître-autel de l'église, pousse son compagnon à l'aller voler. Mais Michel rate son coup, etc... Des péripéties malheureuses s'ensuivent.

On a reproché aux auteurs d'abuser comme à plaisir de scènes choquantes entre paysans au cimetière. On leur a reproché d'avoir caricaturé les campagnards, d'avoir manqué de discrétion en tout. Et c'est bien là la faute principale du film. On y oublie que l'art est un choix, que l'art est une **discrétion.** René Clément s'appesantit sur des épisodes inintéressants.

Avec les adultes, on est en pleine convention. Et le film non seulement en pâtit, mais je dirai qu'il en est encore dénaturé.

Le poème de l'enfance n'a pas la nudité que l'art moderne, tel que nous le présentions plus haut, exigerait. Comme le poème, puisque poème il y a, eut été plus touchant si René Clément l'avait ramené à l'essentiel, s'il avait sacrifié toute la surcharge littéraire (hélas ! il y a des dialogues !) qui alourdit son film. Techniquement, **Jeux interdits,** a des parties saisissantes (l'effroyable début, cet exode sur les routes) et d'autres délibérément vulgaires. L'esprit chez ce cinéaste ne serait-il pas à la hauteur de la main ?

Enfin, est-ce une erreur ? J'ai l'impression que l'œuvre devait être plus brève, qu'on l'a étendue pour les besoins du cinéma jusqu'à des proportions qui lui font perdre son premier caractère. C'est une soupe « rallongée ».

Les petits interprètes ont obtenu des flots d'éloges. La petite fille, surtout. Elle est étonnante, à la vérité. Le garçon, lui, est trop distingué pour son rôle de petit sauvage. Quant aux grandes personnes, elles ont manqué de ton comme de naturel. Il était gênant d'entendre leur débit d'acteurs dans des rôles de paysans. **Farrebique** est loin ! Mais **Farrebique,** de Rouquier, comme la **Bataille du rail,** de Clément, ne voulait être qu'un documentaire et le problème du sujet, ou de la fiction romancée, ne s'y posait pas.

Imaginons **Jeux interdits** conçus par un Bernanos. L'enfance et les croix... Quel étonnant drame poétique nous aurions eu !

Si l'on me demandait de quel esprit est ce film, **Jeux interdits,** il me faudrait répondre qu'il ne m'a pas semblé bon, mais, qu'il aurait pu, qu'il aurait dû l'être. Et c'est de n'être pas d'un bon esprit, d'un esprit vrai, qui le rend faux artistiquement.

Stanislas FUMET.

La terre est désolée, la vie bouleversée. C'est le royaume de la mort, de la guerre, dans lequel une petite fille perdue marche pour fuir la bousculade des adultes. Il ne lui reste plus que le cadavre de son chien pour pleurer. Sur ce thème effroyable, René Clément accusera les responsables de la guerre avec, pour tout argument, la tendresse inutile d'une enfant.

(II) " JEUX INTERDITS "

FILM TÉMOIGNAGE ET FILM TÉMOIN

par

R.M. ARLAUD

Critique Cinématographique de « Combat ».

Un jour viendra où les psychanalystes utiliseront le cinéma comme un réactif pour déclencher au fond des êtres le mécanisme des timidités, des craintes, des refoulements et des monstres déchaînés.

Gageons qu'alors, *Jeux Interdits* fera partie du matériel « actif ».

Jeu d'œuvres cinégraphiques ont déchaîné autant de réactions plus inattendues que violentes, plus complexes que l'habituel choc moral ou esthétique. En réalité les effets produits n'ont entretenu que des rapports assez distendus avec le film et ce qu'il montrait réellement. On le mit en accusation pour ce qu'il pouvait suggérer mais surtout pour les eaux qu'ils remuaient au fond des êtres, troubles quand ceux-ci l'étaient. Film miroir, on a voulu le briser lorsque l'on s'y est trouvé trop laid.

Parmi les réactions du premier temps et, disons le bien net, fort superficielles, il faut mettre la gène devant le sacrilége. Un israëlite m'affirma que telle avait été la raison de l'élimination au Festival de Cannes en 1951 et que tous ses correligionnaires, choqués par le « jeux des croix » avaient voté contre. Attitude fort honorable pour qui connaît mal une religion et ne sait où l'on frôle l'idolâtrie et l'étroitesse, mais les autres ennemis vont plus loin, même s'ils invoquent encore ces fameuses croix déterrées, brisées, perdues sur les chemins et abandonnées au fil de l'eau. Le trouble se situe en des régions beaucoup plus intimes et plus secrètes proportionnellement au déséquilibre du spectateur, (l'expérience à la mode gallup l'a prouvé).

L'œuvre de Clément cause chez tout être normal un malaise physiquement perceptible, parfois presqu'insupportable et dont chacun se libère selon sa nature.

Cette géne se situe sur deux plans, comme le film lui même.

Clément dont presque toute l'œuvre comprend une forme de reportage reconstitué ne s'est pas démenti et a refait l'exode sous sa forme non pas brutale mais directe, instantanée (au sens photographique du terme). Il dit la tragédie de la route et son non sens, l'indifférence des paysans — on le lui a reproché et pourtant il n'illustre jamais leur rapacité, on ne les voit pas vendre des verres d'eau —. Des cette minute le malaise commence car l'exode donne à tous (par le seul fait d'être vivant) pour des raisons diverses et souvent opposées fort mauvaise conscience.

Après cette ouverture en brutalité, Clément pénètre dans un monde plus inconnu parce qu'oublié; le royaume de l'enfance, le mélange des mondes de l'imagination mêlée au réel, du merveilleux mal séparé de la religion, des formules incantatoires et des amours naïves. L'auteur se glisse aussi délicatement qu'il le peut dans cet univers où tout est pur à ceux-là seuls qui sont purs, mais il reste ce qu'il est, même sous une forme poétique : un reporter.

Le livre original de Boyer, plus connu en Amérique qu'en France, entraîné par l'insensible pente des mots, dépassait d'assez vertigineuses frontières puisque la petite fille y enterre sans une larme son compagnon de jeu tué accidentellement. Clément et Aurenche sachant combien l'écran est une plaque sensible, combien ses images prennent d'inquiétantes réfractions sont restés en deçà de cette frontière de l'insoutenable.

Ils ont ramené ces enfants-extrêmes, justifiés par une époque extrême, à la moyenne de tous les enfants du monde qui ont joué au mariage, au baptême et à l'enterrement et qui ont tous, une fois au moins, porté en terre, après avoir dévasté les plates-bandes paternelles, le mulot ou l'oiseau trouvé mort un matin.

La résonnance de la tragédie proche et des cas intimes que le spectateur mène à la fiction, plus encore ici qu'ailleurs — à cause des enfants — est la plupart du temps assez savamment orientée vers la soupape des larmes, et parfois du rire-farce, afin que ne se produise jamais ces vibrations trop aiguës qui font les ruptures ou les explosions. Travail sur les nerfs, les médecins et les psychiâtres connaissent bien cela.

Or dans cette fin sans satisfaction, sur la silhouette d'une enfant perdue dans la foule, les auteurs ont lâché le spectateur à lui même, l'ont

laissé sortir de la salle avec son visage barbouillé ses reniflements, son rimmel coulé et sa mauvaise conscience. Il fallait tout cela pour que le message soit reçu. A quoi bon montrer la guerre, l'exode, les monstruosités et les non sens, l'égoisme, la responsabilité collective — et la plupart du temps esquivée — si c'est pour donner sur l'écran la note rassurante, le « happy End » calmant, qui libère le remord de celui que l'on veut toucher, lui garantit sommeil calme et douce digestion.

« Une solution apportée sur l'écran, disait Maurice Cloche naguère, dispense le spectateur de la chercher »; les problèmes doivent être posés, lancés mais jamais arrêtés, c'est après la projection qu'ils chemineront vers leur but à l'intérieur de l'être pour y porter la graine.

Tel est visiblement le propos de Clément et telle est la raison qui fait rejeter par centaines une des plus admirables expressions qui soit, pour sauver leur carapace d'égoisme et leur refus des vérités. La plupart du temps, les détracteurs de *Jeux Interdits* font ainsi un terrible aveu fort apparenté à la psychanalyse.

Jeux Interdits, maintenant, a besoin de se décanter par le temps, de polir ses aspérités, souligner dans le recul, la savante cadence alternée de la tragédie et du mystère.

Dès maintenant pourtant il est entré dans un monde affectif dépassant la portée du spectacle cinématographique, il peut aller jusqu'à modifier un jugement ou orienter une sympathie. Ne pas aimer *Jeux Interdits,* conte cruel, c'est quelque chose d'aussi grave que naguère de méconnaître *le Grand Meaulnes* et ceci n'est pas superficiel autant que cela peut paraître. Semblables félures décellent vite des lésions mortelles.

A de tels films, le cinéma mesure mieux sa maturité. Il est devenu aussi explosif que puisamment insidieux ou corrosif aussi, comme la pensée.

Il est des « bien-pensants » qui trouvent l'œuvre de Clément corrosive, ne serait-ce pas qu'ils ont en eux une carapace, et qu'ils prennent pour rongeur et destructif ce qui est décapant, capable de nettoyer l'âme jusqu'à l'os.

Auraient-ils peur d'y découvrir un abîme ?

R. M. ARLAUD.

...Mais soudain les rires se sont éteints, et les yeux des enfants reflètent dans leur terreur, le calme étrange de la mort. « C'était donc celà », pensent-ils. Plus tard ils penseront que ce n'était pas un jeu

CINÉMA *et* ÉDUCATION

par

AMÉDÉE AYFFRE

On reproche souvent aux éducateurs d'avoir, en face du cinéma, une attitude négative, de chercher avant tout à préserver les jeunes dont ils ont la charge, du mal que peuvent leur faire la plupart des films, en canalisant leur fréquentation du cinéma et en la diminuant le plus possible. Il semble que s'ils arrivaient à la supprimer entièrement, le but serait atteint. Ils pensent que tout ce qu'on peut demander au cinéma, c'est de ne pas faire de mal.

Et il faut bien avouer que devant la grande production commerciale courante, on est tenté de défendre cette attitude des éducateurs plutôt que de se joindre au concert de reproches qu'on leur adresse. C'est que, même si cette attitude négative est insuffisante, elle est fondamentale. Ce n'est que sur elle et à partir d'elle qu'on peut espérer faire un travail plus profond. Le premier acte éducatif en face du cinéma, c'est celui de choisir. Or choisir c'est aussi éliminer. L'éducateur doit donc savoir d'abord quels films conviennent à l'âge psychologique et moral des gens qui lui sont confiés. On a publié par exemple des listes de films convenant particulièrement aux enfants de 6 à 9 ans, de 10 à 12 ans, de 12 à 14 ans, de 14 à 16 ans. On peut les utiliser et les compléter.

Mais ce premier travail de choix et de classement opéré, il est évident que tout reste encore à faire. Il ne suffit pas de mettre un public choisi, devant un film choisi, pour faire œuvre vraiment éducatrice. Le cinéma a en lui beaucoup d'autres possibilités de formation humaine, encore faut-il des éducateurs avertis capables de s'en servir. Il est nécessaire en particulier de faire réagir le public, de le rendre attentif d'avance à tel ou tel aspect de ce qu'on va lui présenter, car on ne voit que ce que l'on est préparé à voir. Il faut savoir lui faire surmonter l'engourdissement, la torpeur de ce qui serait pur spectacle, enregistrement passif d'images. Si l'on sait ainsi préparer un public à voir, à juger, à rester constamment l'esprit en éveil, le cinéma, tel qu'il est, avec les seuls chefs-d'œuvres qu'il a su créer en cinquante ans d'existence, même avant les améliorations postérieures qui pourront résulter d'une telle éducation du public, pourra déjà enrichir profondément l'esprit et le cœur de ceux qui y auront été préparés, et les amener à une connaissance et à un contact plus large et plus substantiel avec le Vrai, le Beau et le Bien.

C'est un extraordinaire enrichissement de l'esprit que peut procurer une fréquentation intelligente du cinéma, une inégalable découverte du monde. Il n'est pas de lieu de la terre, des pôles aux tropiques, pas de civilisation présente ou même passée, pas de forêt vierge ou de quartier de grande ville, où une camera n'ait pas, une fois ou l'autre, pénétré. C'est de la totalité du réel, des hommes autant que des choses, que le film peut nous faire faire le tour. Et du réel à tous ces niveaux et sous tous ses aspects. La camera peut non seulement affleurer la surface des choses et des évènements sous l'angle documentaire, mais encore pénétrer profondément les sociétés ou les hommes du point de vue sociologique ou psychologique, en rendre apparents les ressorts secrets ou les replacer dans une ambiance historique donnée. Et ce n'est pas seulement le réel qui lui est ainsi ouvert, mais encore tout le vaste domaine du rêve et de l'imaginaire. On ne compte plus les films où la fantaisie la plus légère ou la plus cruelle se donne libre cours.

Une fréquentation intelligente du cinéma peut donc constituer un précieux instrument de culture par les mondes multiples avec lesquels il met en contact. Mais si l'on y ajoute une réflexion sur lui-même, sur sa structure et ses moyens propres, c'est l'acuité et la finesse de l'esprit qu'il peut développer. Un film est, en effet, une œuvre d'art extrêmement complexe. On a dit que le cinéma constituait un véritable langage nouveau avec son vocabulaire et sa syntaxe. Apprendre à le pénétrer, c'est retrouver les deux grandes démarches de la raison humaine, l'analyse et la synthèse, c'est

faire un travail aussi utile et formateur que l'apprentissage d'une langue morte ou de la méthode mathématique. En décorticant la confusion du donné initial, selon les plans de clivage les plus variés, on n'apprend pas seulement des choses nouvelles, mais on travaille à faire de son intelligence un instrument subtil, qui pourra s'employer ensuite dans d'autres domaines. On a pu, sans aucune exagération, parler d'humanisme cinématographique. En tout cas, à l'heure où l'on est à la recherche d'authentiques humanités populaires, qui ne supposent pas nécessairement la connaissance du grec et du latin, le cinéma, par ses multiples antennes sur le monde et sur l'homme, par sa complexité et sa richesse de moyens d'expression, par ses archives déjà lourdes de chef-d'œuvres qui sont l'honneur de l'esprit humain, pourrait en constituer l'instrument privilégié.

D'autant plus qu'il a l'avantage d'être un art synthétique et qu'à côté d'une éducation d'ordre plutôt littéraire, c'est une éducation plastique et musicale qu'il peut dispenser simultanément. Tous les éducateurs contemporains soulignent l'importance de la découverte du beau par l'enfant et l'adolescent, et l'utilité pour sa formation générale, d'une ouverture à l'art. Peut-on trouver meilleure initiation aux lois de la composition picturale ou de l'architecture des masses, que l'analyse d'un cadrage subtil, ou d'un champ en profondeur. Et cela, sans risquer jamais de tomber dans les excès de l'art pour l'art, car au cinéma plus qu'ailleurs, le fond est toujours inséparable de la forme. L'importance de celle-ci ne saurait d'ailleurs être minimisée, car c'est elle finalement qui donne sa signification à l'œuvre. Le sens d'une scène peut changer du tout au tout, selon l'éclairage, l'angle de vue et le découpage qui nous la présente, même si l'enchainement historique des faits reste le même. L'Histoire de l'Art ne nous apprend-elle pas d'ailleurs que toute représentation du Christ n'a pas la même signification religieuse ; il peut même y en avoir qui en sont dépourvues. Cela certains films, présentés par des éducateurs compétents, peuvent le souligner et le faire comprendre, en particulier ces nombreux films sur l'art qui après ceux de Luciano Emmer ont vu le jour ces dernières années dans beaucoup de pays... La musique elle-même, qui reste si mystérieuse pour certaines oreilles peu douées, peut se laisser pénétrer, grâce aux images ou aux rythmes visuels soigneusement étudiés pour lui servir d'équivalent. Je ne fais pas allusion ici à « Fantasia » de Walt Disney, trop discutable, mais à certaines réussites de J. Mitry en France telles que « Pacific 231 » de Honegger et « Debussy ».

Le cinéma peut remplir les yeux des hommes de la vérité et de la beauté du monde, il peut encore leur faire aimer toutes les grandes valeurs humaines, et leur faire pressentir qu'elles ont toutes leur source et leur Fin dans un Bien mystérieux, dont elles ne sont que l'approximation.

Et cela déjà dans les plus humbles des mélodrames pour cinéma de quartier. N'y trouve-t-on pas toujours le héros sympathique, qui défend la Justice et la Vérité et qui est chargé de cristalliser sur sa personne toutes les aspirations au bien de la foule des spectateurs. On a soin d'ailleurs de prévoir en face de lui, le Traître chargé de tendre au maximum le sentiment d'insatisfaction et de vide que le Héros devra justement combler. Pour satisfaire le public il faut donc que tout finisse bien et les fameuses « happy end » jouent ainsi le rôle de pressentiment et d'anticipation sur une authentique Fin Dernière ; elles ne sont critiquables que dans la mesure où elles tendraient à en devenir un succédané illusoire, à arrêter la recherche qui est essentielle à l'homme voyageur, ou à la désorienter dans des chemins faciles peut-être, mais qui se terminent en impasses.

Le cinéma met en lumière d'une façon encore plus essentielle, la solidarité et la fraternité humaine. Non seulement dans les films trop nombreux pour être cités, qui font de ces valeurs le thème de leur intrigue, mais encore tout film par sa structure même serait un démenti à un essai quelconque de dépréciation ou de négation de ces valeurs. Ceux-là même qui ont la guerre ou la violence pour sujet, ne peuvent en voiler l'horreur, qu'en soulignant de hautes et nobles raisons de lutte, qui ne peuvent être finalement que l'avènement de plus d'amour. C'est que le cinéma est un art d'équipe, encore plus fraternel que collectif, un art qui garde constamment l'homme sous son regard ou sans ses préoccupations, au niveau de sa réalisation bien sûr, mais aussi à celui de sa présentation. Il exige un public, et un public mondial. Nous notions en commençant les immenses possibilités qu'il a de faire s'interpénétrer les civilisations, mais c'est en soulignant sous leurs divergences superficielles, l'existence d'une communauté humaine fondamentale, d'une unité de l'homme sous tous les cieux.

Car, dans ces cieux, réside une unique et paternelle présence, que le cinéma, laissé à ces seules ressources, sans la moindre intention apologétique, évoque tout naturellement, chaque fois qu'il

sait nous placer devant un grand spectacle cosmique ou une grande émotion humaine. Dans « Men of Aran » par exemple, cet enveloppement prodigieux de l'homme par l'Océan atteint une sorte de transcendance religieuse qu'on retrouve à un autre plan dans le pur et malheureux amour de « Maria Candelaria ».

Aussi c'est tout naturellement encore que ce climat religieux peut s'expliciter en christianisme authentique, à des niveaux et avec des qualités différentes. Celui de « Cielo sulla palude » n'est pas celui du « Chemin du Ciel » ; celui du « Journal d'un Curé de Campagne » est différent de celui de « Monsieur Vincent », mais c'est toujours la réalité de la grâce aux incarnations multiformes qui est là, avec une force de suggestion inégalée et au service de l'éducateur chrétien qui saura la révéler à ceux qui obscurément l'attendent.

Encore faut-il que cet éducateur existe. Il faut travailler à le former et à le multiplier partout dans le monde, sinon les étranges et merveilleuses richesses que renferme le cinéma, continueront à rester inconnues de ceux-là même qui le fréquentent le plus, mais pour ainsi dire les yeux fermés. Il faut apprendre au public à ouvrir sainement les yeux, à voir clair et droit. Ce n'est qu'à cette condition que le cinéma cessera d'être pour lui un Mythe, une évasion, pour tout dire une fausse religion, dont il célèbre hebdomadairement le culte, dans des salles appelées « Eden » ou « Olympia », et dont il honore chez soi, en reproduction, les superbes idoles. L'homme a toujours la tentation d'adorer ce qui est sorti de ses mains.

Ne serait-ce pas au prêtre dans chaque paroisse, à l'instituteur dans chaque école, à apprendre à tous les petits d'hommes, et à tous les hommes eux-mêmes, qu'ils n'ont pas à se faire les esclaves de ce qui ne doit être qu'un instrument pour leur libération spirituelle. Ce n'est que par eux que les films, selon la fameuse parole de Pie XI dans l'Encyclique « Vigilanti Cura » « pourront et devront, par leur force magnifique, illuminer et diriger positivement vers le Bien ».

AMEDEE AYFRE.

Dans le prochain numéro de la

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

vous trouverez une documentation inédite et substantielle sur...

... le cinéma aux **INDES**
en **CHINE**
aux **PHILIPPINES**
et en **ÉGYPTE**

✶

L'activité cinématographique de ces pays, si peu connue en Occident, fait l'objet d'une série d'articles dûs à la plume de personnalités orientales de premier plan qui, pour la première fois, expliquent au public mondial leurs conceptions et leurs réalisations.

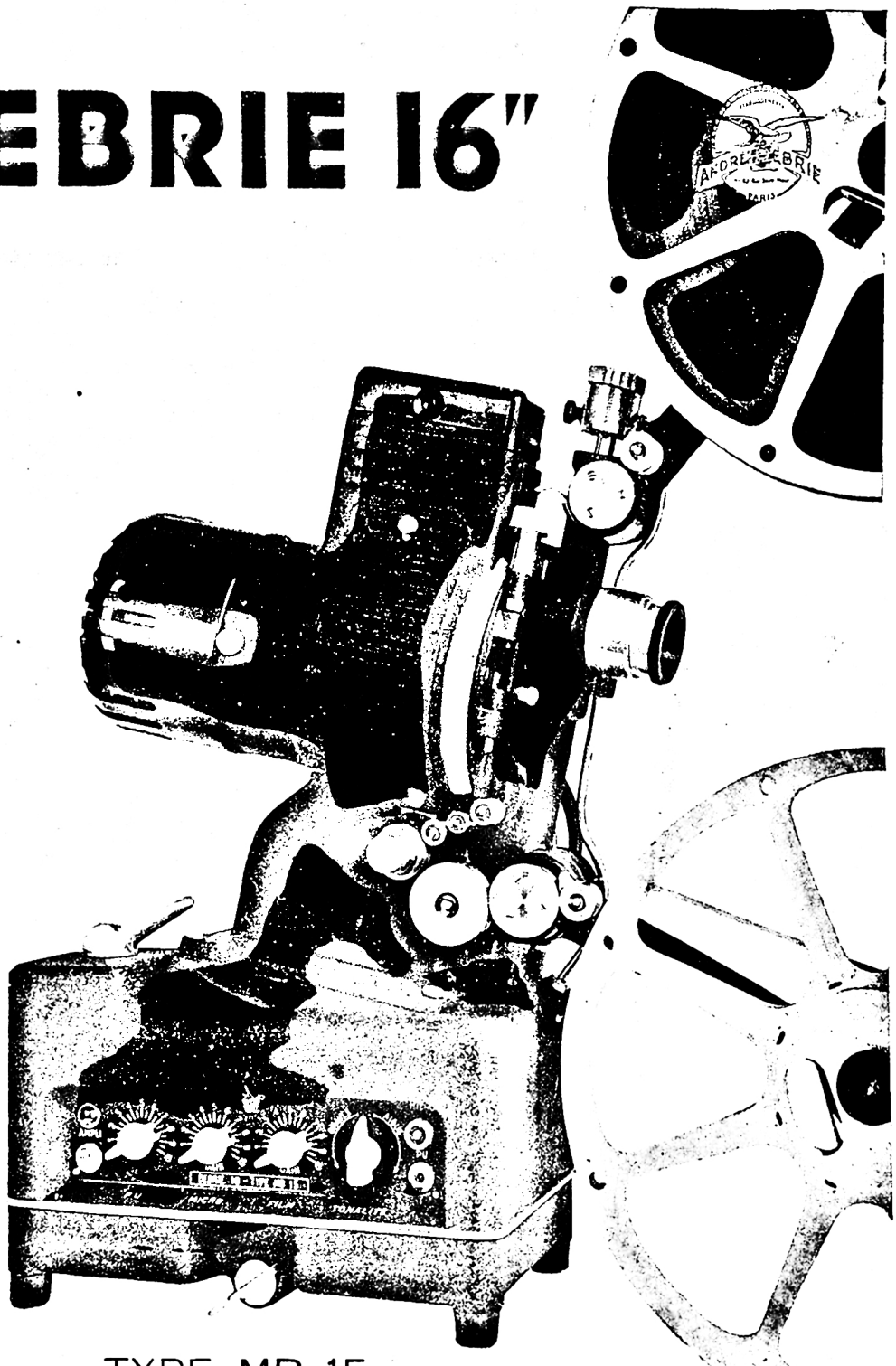
Le Gérant : J. DEWAVRIN.

Imprimé en France - Les Ets ARAC, Paris

LIBRAIRIE DE LA FONTAINE
13, Rue de Médicis Paris-6e

LA REVUE
INTERNATIONALE
DU CINEMA
Présente..

"DEBRIE 16"



TYPE MB 15

L'appareil de qualité qui a fait ses preuves

LE GRAND PAVOIS DU CINÉMA FRANÇAIS

LES PRODUCTIONS

CAPAC

26, RUE LAFFITTE - PARIS-9e

PRO. 38-22 45-55

LES FILMS MAURICE CLOCHE

M C

25, Avenue Kléber - PARIS

Téléphone COP. 46-63

LPC

LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

163, Rue du Faub. Saint-Honoré

PARIS (VIIIe)

Cité Films

JACQUES BAR

58, rue Pierre-Charron

Paris-8e ÉLY. 77-47

LONDON FILMS

SOCIÉTÉ NOUVELLE des

FILMS MARCEL PAGNOL

53, Avenue George V

Téléph. BAL. 62-68

MINERVA

17, Rue Marignan, 17

PARIS-8e

Tél. : BAL. 29-00

EDIC

Société de Production

116, Champs-Élysées, 116

PARIS-8e

UNION GÉNÉRALE D'EXPORTATION et de PARTICIPATION

UNION GÉNÉRALE D'EXPORTATION ET DE PARTICIPATION

104, Champs-Élysées - BALzac 56-80

FRANCINEX

44, CHAMPS-ÉLYSÉES

PARIS-8E

Tél. BAL. 18-74

CONSORTIUM COFRAM FRANCO-AMERICAIN de films

3, Rue Clément-Marot - PARIS

Tél. : Bal. 07-82

BUENOS AIRES - RIO DE JANEIRO

MEXICO - BOGOTA etc ..

CONSORTIUM FRANÇAIS

3, Rue Clément-Marot

PARIS - 8e

BAL 07-80 (lignes groupées)

ORBI FILM EXPORT

18, Rue Marbeuf

PARIS-8e

TÉL. : ÉLYsées 44-37

NORDIA-FILMS

30, Rue de Condé

PARIS

Tél. : DAN. 03-30

GAUMONT

DISTRIBUTION - VENTE

9, r. Christophe-Colomb

Téléph. : BAL. 44-04

ARS GRATIA ARTIS

Metro Goldwyn Mayer

TRANSPORTS R. MICHAUX & Cie

2, Rue de Rocroy, 2

PARIS-Xe Tél. : TRU. 72-81

CINÉRIC

111, rue Villiers de l'Isle-Adam

PARIS — MEN. 87-51

PROJECTEURS SONORES DE 16 mm.

Ericsson

LES FILMS ETIENNE LALLIER

164, Faubourg Saint-Honoré

PARIS - 8e

Téléphone : ÉLY. 58-71

ANDRÉ DEBRIE

PARIS

LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE

29, Rue Marsoulan, 29

PARIS-12e

FISCHEL

FAUTEUILS DE SPECTACLES

39, Rue de Tanger, 39

PARIS-19e

TÉL. : BOT. 75-04

CINÉ-SIÈGES

Fauteuils et Strapontins pour salles de spectacles

45, Av. Henri Barbusse, 45

AUBERVILLIERS - SEINE

TÉL. : FLA. 01-08

G

Ste Nle des Établissements GAUMONT

3, Rue Caulaincourt, Paris-18e

Tél. BAT. 56-00

BARNETT INTERNATIONAL FORWARDERS, INC.

723 SEVENTH AVENUE — NEW YORK 19, N. Y.

FONDÉE EN 1887

MAISON INTERNATIONALE POUR EXPÉDITION DE FRET • AGENTS EN DOUANE • AVIONS-EXPRESS

TOUTES FACILITÉS POUR EXPORTATION, EMBALLAGE ET GARDE

Succursale à Hollywood, Californie
6364, Santa Monica Boulevard

SPECIALISTS FOR MOTION PICTURE INDUSTRY

ANCIENS ÉTABLISSEMENTS DEBLON & Co

S. A.

AGENCE EN DOUANE
ET TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

BILLETS, RÉSERVATIONS ET FACILITÉS
POUR TROUPES CINÉMATOGRAPHIQUES EN DÉPLACEMENT

13, BOULEVARD BAUDOUIN **BRUXELLES** TÉLÉPHONES : 17-77 et 21-22

TRANSPORTS R. MICHAUX & Cie

S. A.

2, RUE DE ROCROY
PARIS

Tél. : TRU. 72-81 - 7 lignes

Transports Internationaux - Agence en Douane
Spécialistes en matière cinematographique (films, matériel)
Correspondants dans le monde entier

☆

Courtier agréé auprès de la B. I. F. A. P.
Affrètements tous avions pour personnel et matériel de troupes cinématographiques en déplacement (toutes destinations)

POUR LE TRANSPORT DE PASSAGERS ET DE MARCHANDISES

NAVIERA AZNAR S A

CASA CENTRAL - MAIN OFFICE - BUREAU CENTRAL

APARTADO 13

BILBAO

ESPAÑA SPAIN ESPAGNE

REGULAR LINES TO SOUTH, CENTRAL, AND NORTH AMERICA
AGENCIAS LINES EN LOS PRINCIPALES PUERTOS DEL MUNDO

En plus de sa collection inégalée
de FILMS 16 m/m
pour la classe
" EDITAFILMS "
120, CHAMPS-ELYSÉES - PARIS

poursuit son programme de
réalisations nouvelles de
FILMS FIXES
didactiques
documentaires
récréatifs

●

Catalogue et documentation sur demande

TOUS LES ASPECTS DE LA
POSITION CHRÉTIENNE
DEVANT L'ÉCRAN
vous sont révélés par le livre capital
" LES CATHOLIQUES PARLENT DU CINÉMA "

Basé sur les rapports et les débats du IVe CONGRES CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINEMA

★

UN VOLUME DE 400 PAGES IN 8°, AVEC ILLUSTRATIONS **105** FR. BELGES

LES EDITIONS UNIVERSITAIRES, 163, RUE DU TRONE, BRUXELLES

SOCIÉTÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 5.000.000

☆

2, RUE DU 4 SEPTEMBRE - **PARIS**

FRANCE